И 224/39г

ИСКУССТВО КИНО

1939

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство кино

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ • 9-й ГОД ИЗДАНИЯ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Отчетный доклад товарища Сталина на XVIII съезде партии о работе ЦК ВКП(б) 5

И. Попов — Образы творцов Октября на экране 25

И. Трауберг — Произведение мысли и страсти 32

М. Блейман — «Щорс» 39

С. Бирман — Как готовить роль 45

Д. Левин — Режиссер-орденоносец 48

Конкурс на киносценарий 52

М. Токарева — Итоги сценарного конкурса 53

И. Захаров — Повесть о судьбе людей 56

Ал. Дейч — 125 лет со дня рождения Т. Шевченко 60

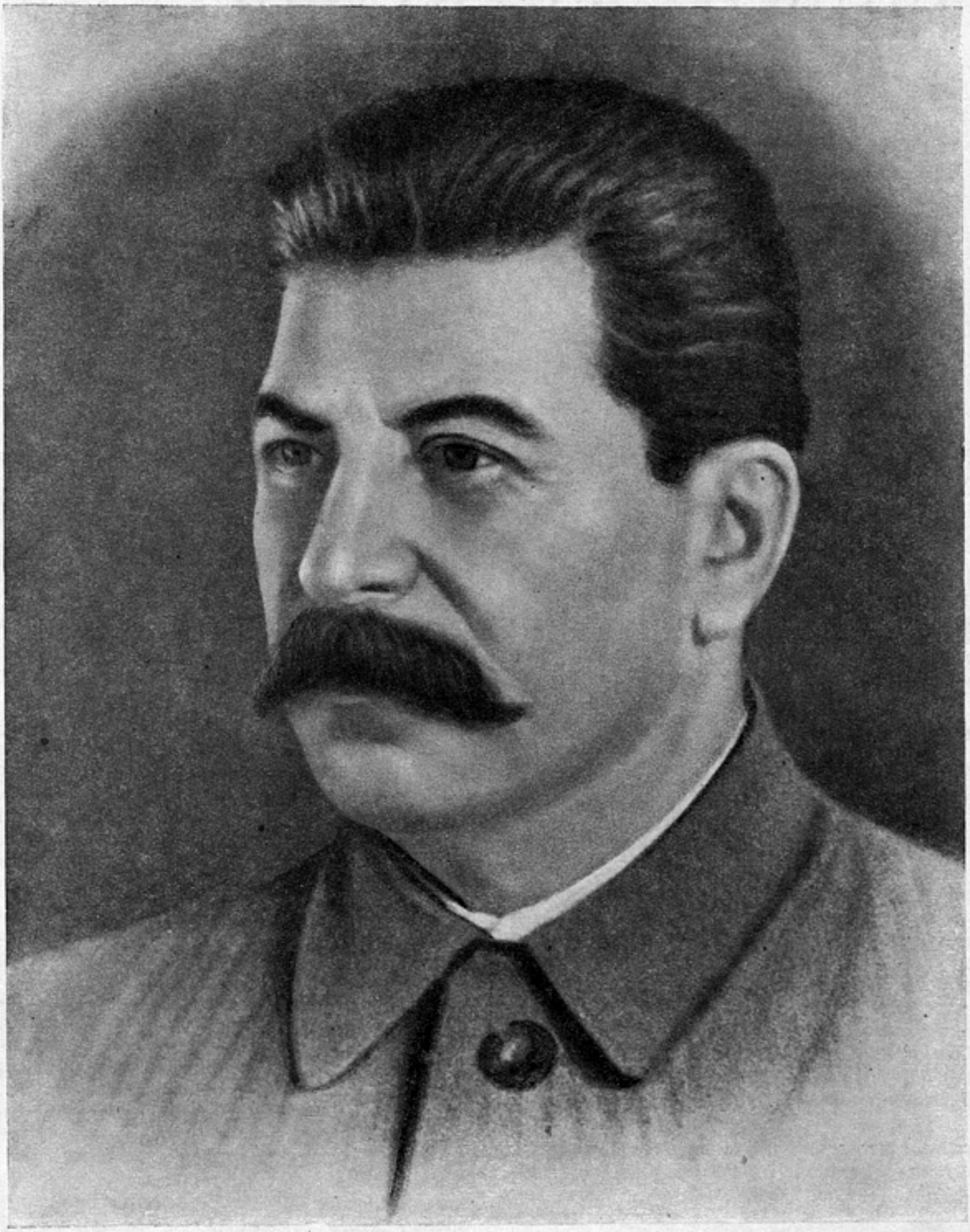
Роли, которые запомнились 63

Фильмы за месяц 64

На обложке — кадр из фильма «Ленин в 1918 году». На титульном листе — засл. арт. респ. М. Штраух в роли В. И. Ленина в фильме «Человек с ружьем».

ГОСКИНОИЗДАТ 3 В МАРТ 1939

Технический редактор И. И. Медведовская
Корректора Э. И. Соболева и М. М. Гурвич
Уполномоченн. Главлита РСФСР № А-8728.
Заказ типографии № 814. Тираж 6000 экз.
Объем журнала 8 печатных листов 62×94⅛.
Количество знаков в печати. листе 66450.
Сдано в набор 21/II 1939 г. Подписано к печати 28/III 1939 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.



ОТЧЕТНЫЙ ДОКЛАД т. СТАЛИНА НА XVIII СЪЕЗДЕ ПАРТИИ О РАБОТЕ ЦК ВКП(б)

I

МЕЖДУНАРОДНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

Товарищи! Со времени XVII съезда партии прошло пять лет. Период, как видите, не малый. За это время мир успел пережить значительные изменения. Государства и страны, их отношения между собой стали во многом совершенно иными.

Какие именно изменения произошли за этот период в международной обстановке? Что именно изменилось во внешнем и внутреннем положении нашей страны?

Для капиталистических стран этот период был периодом серьезнейших потрясений как в области экономики, так и в области политики. В области экономической эти годы были годами депрессии, а потом, начиная со второй половины 1937 года,—годами нового экономического кризиса, годами нового упадка промышленности в США, Англии, Франции,—следовательно, годами новых экономических осложнений. В области политической эти годы были годами серьезных политических конфликтов и потрясений. Уже второй год идет новая империалистическая война, разыгравшаяся на громадной территории от Шанхая до Гибралтара и захватившая более 500 миллионов населения. Насильственно перекраивается карта Европы, Африки, Азии. Потрясена в корне вся система послевоенного так называемого мирного режима.

Для Советского Союза, наоборот, эти годы были годами его роста и процветания, годами дальнейшего его экономического и культурного подъема, годами дальнейшего роста его политической и военной мощи, годами его борьбы за сохранение мира во всем мире.

Такова общая картина.

Рассмотрим конкретные данные об изменениях в международной обстановке.

1. Новый экономический кризис в капиталистических странах. Обострение борьбы за рынки сбыта, за источники сырья, за новый передел мира

Экономический кризис, начавшийся в капиталистических странах во второй половине 1929 года, продолжался до конца 1933 года. После этого кризис перешел в депрессию, а потом началось некоторое оживление промышленности, некоторый ее подъем. Но это оживление промышленности не перешло в процветание, как это бывает обычно в период оживления. Наоборот, начиная со второй половины 1937 года начался новый экономический кризис, захвативший прежде всего США, а вслед за ними—Англию, Францию и ряд других стран.

Таким образом, не успев еще оправиться от ударов недавнего экономического кризиса, капиталистические страны очутились перед лицом нового экономического кризиса.

Это обстоятельство естественно привело к усилению безработицы. Упавшее было число безработных в капиталистических странах с 30 миллионов человек в 1933 году до 14 миллионов в 1937 году, теперь вновь поднялось в результате нового кризиса до 18 миллионов человек.

Характерная особенность нового кризиса состоит в том, что он во многом отличается от предыдущего кризиса, при чем отличается не в лучшую сторону, а в худшую.

Во-первых, новый кризис начался не после процветания промышленности, как это имело место в 1929 году, а после депрессии и некоторого оживления, которое, однако, не перешло в процветание. Это означает, что нынешний кризис будет более тяжелым и с ним будет труднее бороться, чем с предыдущим кризисом.

Далее, нынешний кризис разыгрался не в мирное время, а в период уже начавшейся второй империалистической войны, когда Япония, воюя уже второй год с Китаем, дезорганизует необъятный китайский рынок и делает его почти недоступным для товаров других стран, когда Италия и Германия уже перевели свое народное хозяйство на рельсы военной экономики, ухлопав на это дело свои запасы сырья и валюты, когда все остальные крупные капиталистические державы начинают перестраиваться на военный лад. Это означает, что у капитализма ресурсов для нормального выхода из нынешнего кризиса будет гораздо меньше, чем в период предыдущего кризиса.

Наконец, в отличие от предыдущего кризиса, нынешний кризис является не всеобщим, а захватывает, пока-что, главным образом экономически мощные страны, не перещедшие еще на рельсы военной экономики. Что касается стран агрессивных, вроде Японии, Германии и Италии, уже перестроивших свою экономику на военный лад, то они, усиленно развивая свою военную промышленность, не переживают еще состояния кризиса перепроизводства, хотя и приближаются к нему. Это означает, что в то время как экономически мощные, не агрессивные страны начнут вылезать из полосы кризиса, агрессивные страны, истощив свои золотые и сырьевые запасы в ходе военной горячки, должны будут вступить в полосу жесточайшего кризиса.

Это наглядно иллюстрируется хотя бы данными о наличии видимых золотых запасов в капиталистических странах.

Видимые золотые запасы в капиталистических странах
(в млн. старых золотых долларов)

	Конец 1936 г.	Сентябрь 1938 г.
Всего	12.980	14.301
США	6.649	8.126
Англия	2.029	2.396
Франция	1.769	1.435
Голландия	289	595
Бельгия	373	318
Швейцария	387	407
Германия	16	17
Италия	123	124
Япония	273	97

Из этой таблицы видно, что золотые запасы Германии, Италии и Японии, вместе взятых, представляют меньшую сумму, чем запасы одной лишь Швейцарии.

Вот некоторые цифровые данные, иллюстрирующие кризисное положение промышленности капиталистических стран за последние пять лет и движение промышленного подъема в СССР.

Объем промышленной продукции в процентах к 1929 году

(1929 = 100)

	1934	1935	1936	1937	1938
США	66,4	75.6	88,1	92,2	72,0
Англия	98,8	105,8	115,9	123,7	112,0
Франция	71.0	67,4	79,3	82,8	70,0
Италия	80.0	93,8	87.5	99,6	96,0
Германия	79,8	94,0	106,3	117,2	125,0
Япония	128,7	141,8	151,1	170,8	165,0
СССР	238,3	293,4	382,3	424,0	477,0

Из этой таблицы видно, что Советский Союз является единственной страной в мире, которая не знает кризисов и промышленность которой все время идет вверх.

Из этой таблицы видно далее, что в США, Англии и Франции уже начался и развивается серьезный экономический кризис.

Из этой таблицы видно, дальше, что в Италии и Японии, которые раньше Германии перевели свое народное хозяйство на рельсы военной экономики, уже начался в 1938 году период движения промышленности вниз.

Из этой таблицы видно, наконец, что в Германии, которая позже Италии и Японии перестроила свою экономику на военный лад, промышленность пока еще переживает состояние некоторого, правда, небольшого, но все же движения вверх,—соответственно с тем, как это имело место до последнего времени в Японии и Италии.

Не может быть сомнения, что, если не случится чего-либо непредвиденного, промышленность Германии должна будет встать на тот же путь движения вниз, на который уже встали Япония и Италия. Ибо что значит перевести хозяйство страны на рельсы военной экономики? Это значит дать промышленности однобокое, военное направление, всемерно расширить производство необходимых для войны предметов, не связанное с потреблением населения, всемерно сузить производство и особенно выпуск на рынок предметов потребления населения, — следовательно, сократить потребление населения и поставить страну перед экономическим кризисом.

Такова конкретная картина движения нового экономического кризиса в капиталистических странах.

Понятно, что такой неблагоприятный оборот хозяйственных дел не мог не привести к обострению отношений между державами. Уже предыдущий кризис перепутал все карты и привел к обострению борьбы из-за рынков сбыта, из-за источников сырья. Захват Японией Манчжурии и Северного Китая, захват Италией Абиссинии, — все это отразило остроту борьбы между державами. Новый экономический кризис должен привести и действительно приводит к дальнейшему обострению империалистической борьбы. Речь идет уже не о конкуренции на рынках, не о торговой войне, не о демпинге. Эти средства борьбы давно уже признаны недостаточными. Речь идет теперь о новом переделе мира, сфер влияний, колоний путем военных действий.

Япония стала оправдывать свои агрессивные действия тем, что при заключении договора 9-ти держав ее обделили и не дали расширить свою территорию за счет Китая, тогда как Англия и Франция владеют громадными колониями. Италия вспомнила, что ее об-

делили при дележе добычи после первой империалистической войны и что она должна возместить себя за счет сфер влияния Англии и Франции. Германия, серьезно пострадавшая в результате первой империалистической войны и версальского мира, присоединилась к Японии и Италии и потребовала расширения своей территории в Европе, возвращения колоний, отнятых у нее победителями в первой империалистической войне.

Так стал складываться блок трех агрессивных государств.

На очереди встал вопрос о новом переделе мира посредством войны.

2. Обострение международного политического положения, крушение послевоенной системы мирных договоров, начало новой империалистической войны

Вот перечень важнейших событий за отчетный период, положивших начало новой империалистической войне. В 1935 году Италия напала на Абиссинию и захватила ее. Летом 1936 года Германия и Италия организовали военную интервенцию в Испании, при чем Германия утвердилась на севере Испании и в испанском Марокко, а Италия — на юге Испании и на Балеарских островах. В 1937 году Япония, после захвата Манчжурии, вторглась в Северный и Центральный Китай, заняла Пекин, Тяньцзин, Шанхай и стала вытеснять из зоны оккупации своих иностранных конкурентов. В начале 1938 года Германия захватила Австрию, а осенью 1938 года — Судетскую область Чехословакии. В конце 1938 года Япония захватила Кантон, а в начале 1939 г. — остров Хайнань.

Таким образом, война, так незаметно подкравшаяся к народам, втянула в свою орбиту свыше пятисот миллионов населения, распространив сферу своего действия на громадную территорию, от Тяньцзина, Шанхая и Кантона через Абиссинию до Гибралтара.

После первой империалистической войны государства-победители, главным образом Англия, Франция и США, создали новый режим отношений между странами, послевоенный режим мира. Главными основами этого режима были на Дальнем Востоке — договор девяти держав, а в Европе — версальский и целый ряд других договоров. Лига наций призвана была регулировать отношения между странами в рамках этого режима на основе единого фронта государств, на основе коллективной защиты безопасности государств. Однако три агрессивных государства и начатая ими новая империалистическая война опрокинули вверх дном всю эту систему послевоенного мирного режима. Япония разорвала договор девяти держав, Германия и Италия — версальский договор. Чтобы освободить себе руки, все эти три государства вышли из Лиги наций.

Новая империалистическая война стала фактом.

В наше время не так-то легко сорваться сразу с цепи и ринуться прямо в войну, не считаясь с разного рода договорами, не считаясь с общественным мнением. Буржуазным политикам известно это достаточно хорошо. Известно это также фашистским заправилам. Поэтому фашистские заправилы, раньше чем ринуться в войну, решили известным образом обработать общественное мнение, т. е. ввести его в заблуждение, обмануть его.

Военный блок Германии и Италии против интересов Англии и Франции в Европе? Помилуйте, какой же это блок! «У нас» нет никакого военного блока. «У нас» всего-навсего безобидная «ось Берлин—Рим», т. е. некоторая геометрическая формула насчет оси. **(Смех.)**

Военный блок Германии, Италии и Японии против интересов США, Англии и Франции на Дальнем Востоке? Ничего подобного! «У нас» нет никакого военного блока. «У нас» всего-навсего безобидный «треугольник Берлин—Рим—Токио», т. е. маленькое увлечение геометрией. **(Общий смех.)**

Война против интересов Англии, Франции, США? Пустяки! «Мы» ведем войну против Коминтерна, а не против этих государств. Если не верите, читайте «антикоминтерновский пакт», заключенный между Италией, Германией и Японией.

Так думали обработать общественное мнение господа агрессоры, хотя не трудно было понять, что вся эта неуклюжая игра в маскировку шита белыми нитками, ибо смешно искать «очаги» Коминтерна в пустынях Монголии, в горах Абиссинии, в дебрях испанского Марокко. **(Смех.)**

Но война неумолима. Ее нельзя скрыть никакими покровами. Ибо никакими «осями», «треугольниками» и «антикоминтерновскими пактами» невозможно скрыть тот факт, что Япония захватила за это время громадную территорию Китая, Италия — Абиссинию, Германия — Австрию и Судетскую область, Германия и Италия вместе — Испанию, — все это вопреки интересам неагрессивных государств. Война так и осталась войной, военный блок агрессоров — военным блоком, а агрессоры — агрессорами.

Характерная черта новой империалистической войны состоит в том, что она не стала еще всеобщей, мировой войной. Войну ведут государства-агрессоры, всячески ущемляя интересы неагрессивных государств, прежде всего Англии, Франции, США, а последние пятятся назад и отступают, давая агрессорам уступку за уступкой.

Таким образом, на наших глазах происходит открытый передел мира и сфер влияния за счет интересов неагрессивных государств без каких-либо попыток отпора и даже при некотором попустительстве со стороны последних.

Невероятно, но факт.

Чем объяснить такой однобокий и странный характер новой империалистической войны?

Как могло случиться, что неагрессивные страны, располагающие громадными возможностями, так легко и без отпора отказались от своих позиций и своих обязательств в угоду агрессорам?

Не объясняется ли это слабостью неагрессивных государств? Конечно, нет! Неагрессивные, демократические государства, взятые вместе, бесспорно сильнее фашистских государств и в экономическом и в военном отношении.

Чем же объяснить в таком случае систематические уступки этих государств агрессорам?

Это можно было бы объяснить, например, чувством боязни перед революцией, которая может разыграться, если неагрессивные государства вступят в войну, и война примет мировой характер. Буржуазные политики, конечно, знают, что первая мировая империалистическая война дала победу революции в одной из самых больших стран. Они боятся, что вторая мировая империалистическая война может повести также к победе революции в одной или в нескольких странах.

Но это сейчас не единственная и даже не главная причина. Главная причина состоит в отказе большинства неагрессивных стран и, прежде всего, Англии и Франции от политики коллективной безопасности, от

политики коллективного отпора агрессорам, в переходе их на позицию невмешательства, на позицию «нейтралитета».

Формально политику невмешательства можно было бы охарактеризовать таким образом: «пусть каждая страна защищается от агрессоров, как хочет и как может, наше дело сторона, мы будем торговать и с агрессорами и с их жертвами». На деле, однако, политика невмешательства означает попустительство агрессии, развязывание войны, — следовательно, превращение ее в мировую войну. В политике невмешательства сквозит стремление, желание — не мешать агрессорам творить свое черное дело, не мешать, скажем, Японии впутаться в войну с Китаем, а еще лучше с Советским Союзом, не мешать, скажем, Германии увязнуть в европейских делах, впутаться в войну с Советским Союзом, дать всем участникам войны увязнуть глубоко в тину войны, поощрять их в этом втихомолку, дать им ослабить и истощить друг друга, а потом, когда они достаточно ослабнут, — выступить на сцену со свежими силами, выступить, конечно, «в интересах мира», и продиктовать ослабевшим участникам войны свои условия.

И дешево и мило!

Взять, например, Японию. Характерно, что перед началом вторжения Японии в Северный Китай все влиятельные французские и английские газеты громогласно кричали о слабости Китая, об его неспособности сопротивляться, о том, что Япония с ее армией могла бы в два—три месяца покорить Китай. Потом европейско-американские политики стали выжидать и наблюдать. А потом, когда Япония развернула военные действия, уступили ей Шанхай, сердце иностранного капитала в Китае, уступили Кантон, очаг монопольного английского влияния в Южном Китае, уступили Хайнань, дали окружить Гонконг. Не правда ли, все это очень похоже на поощрение агрессора: дескать, влезай дальше в войну, а там посмотрим.

Или, например, взять Германию. Уступили ей Австрию, несмотря на наличие обязательства защищать ее самостоятельность, уступили Судетскую область, бросили на произвол судьбы Чехословакию, нарушив все и всякие обязательства, а потом стали крикливо лгать в печати о «слабости русской армии», о «разложении» русской авиации», о «беспорядках» в Советском Союзе, толкая немцев дальше на восток, обещая им легкую добычу и приговаривая: вы только начните войну с большевиками, а дальше все пойдет хорошо. Нужно признать, что это тоже очень похоже на подталкивание, на поощрение агрессора.

Характерен шум, который подняла англо-французская и северо-американская пресса по поводу Советской Украины. Деятели этой прессы до хрипоты кричали, что немцы идут на Советскую Украину, что они имеют теперь в руках так называемую Карпатскую Украину, насчитывающую около 700 тысяч населения, что немцы не далее, как весной этого года присоединят Советскую Украину, имеющую более 30 миллионов населения, к так называемой Карпатской Украине. Похоже на то, что этот подозрительный шум имел своей целью поднять ярость Советского Союза против Германии, отравить атмосферу и спровоцировать конфликт с Германией без видимых на то оснований.

Конечно, вполне возможно, что в Германии имеются сумасшедшие, мечтающие присоединить слона, т. е. Советскую Украину, к козявке, т. е. к так называемой Карпатской Украине. И если действительно имеются там такие сумасброды, можно не сомневаться, что в нашей стране найдется необходимое количество смирительных рубах для таких сумасшедших. **(Взрыв аплодисментов.)** Но если отбросить прочь сумасшедших и обратиться к нормальным людям, то разве не ясно, что смешно и глупо говорить серьезно о присоединении Советской Украины к так называемой Карпатской Украине? Подумайте только. Пришла козявка к слону и говорит ему, подбоченясь: «Эх ты, братец ты мой, до чего мне тебя жалко... Живешь ты без помещиков, без капиталистов, без национального гнета, без фашистских заправил, — какая ж это жизнь... Гляжу я на тебя и не могу не заметить, — нет тебе спасения, кроме как присоединиться ко мне... **(Общий смех.)** Ну что ж, так и быть, разрешаю тебе присоединить свою небольшую территорию к моей необъятной территории...» **(Общий смех и аплодисменты.)**

Еще более характерно, что некоторые политики и деятели прессы Европы и США, потеряв терпение в ожидании «похода на Советскую Украину», сами начинают разоблачать действительную подоплеку политики невмешательства. Они прямо говорят и пишут черным по белому, что немцы жестоко их «разочаровали», так как, вместо того, чтобы двинуться дальше на восток, против Советского Союза, они, видите ли, повернули на запад и требуют себе колоний. Можно подумать, что немцам отдали районы Чехословакии, как цену за обязательство начать войну с Советским Союзом, а немцы отказываются теперь платить по векселю, посылая их куда-то подальше.

Я далек от того, чтобы морализировать по поводу политики невмешательства, говорить об измене, о предательстве и т. п. Наивно читать мораль людям, не признающим человеческой морали. Политика есть политика, как говорят старые, прожженные буржуазные дипломаты. Необходимо, однако, заметить, что большая и опасная политическая игра, начатая сторонниками политики невмешательства, может окончиться для них серьезным провалом.

Таково действительное лицо господствующей ныне политики невмешательства.

Такова политическая обстановка в капиталистических странах.

3. Советский Союз и капиталистические страны

Война создала новую обстановку в отношениях между странами. Она внесла в эти отношения атмосферу тревоги и неуверенности. Подорвав основы послевоенного мирного режима и опрокинув элементарные понятия международного права, война поставила под вопрос ценность международных договоров и обязательств. Пацифизм и проекты разоружения оказались похороненными в гроб. Их место заняла лихорадка вооружения. Стали вооружаться все, от малых до больших государств, в том числе и прежде всего государства, проводящие политику невмешательства. Никто уже не верит в елейные речи о том, что мюнхенские уступки агрессорам и мюнхенское соглашение положили, будто бы, начало новой эре «умиротворения». Не верят в них также сами участники мюнхенского соглашения, Англия и Франция, которые не менее других стали усиливать свое вооружение.

Понятно, что СССР не мог пройти мимо этих грозных событий. Несомненно, что всякая даже небольшая война, начатая агрессорами где-либо в отдаленном уголке мира, представляет опасность для миролюбивых стран. Тем более серьезную опасность представляет новая империалистическая война, успевшая

уже втянуть в свою орбиту более пятисот миллионов населения Азии, Африки, Европы. Ввиду этого наша страна, неуклонно проводя политику сохранения мира, развернула вместе с тем серьезнейшую работу по усилению боевой готовности нашей Красной армии, нашего Красного Военно-Морского флота.

Вместе с тем в интересах укрепления своих международных позиций Советский Союз решил предпринять и некоторые другие шаги. В конце 1934 г. наша страна вступила в Лигу наций, исходя из того, что, несмотря на ее слабость, она все же может пригодиться, как место разоблачения агрессоров и как некоторый, хотя и слабый, инструмент мира, могущий тормозить развязывание войны. Советский Союз считает, что в такое тревожное время не следует пренебрегать даже такой слабой международной организацией, как Лига наций. В мае 1935 г. был заключен договор между Францией и Советским Союзом о взаимной помощи против возможного нападения агрессоров. Одновременно с этим был заключен аналогичный договор с Чехословакией. В марте 1936 г. Советский Союз заключил договор с Монгольской Народной Республикой о взаимной помощи. В августе 1937 г. был заключен договор о взаимном ненападении между Советским Союзом и Китайской Республикой.

В этих трудных международных условиях проводил Советский Союз свою внешнюю политику, отстаивая дело сохранения мира.

Внешняя политика Советского Союза ясна и понятна:

1. Мы стоим за мир и укрепление деловых связей со всеми странами, стоим и будем стоять на этой позиции, поскольку эти страны будут держаться таких же отношений с Советским Союзом, поскольку они не попытаются нарушить интересы нашей страны.

2. Мы стоим за мирные, близкие и добрососедские отношения со всеми соседними странами, имеющими с СССР общую границу, стоим и будем стоять на этой позиции, поскольку эти страны будут держаться таких же отношений с Советским Союзом, поскольку они не попытаются нарушить, прямо или косвенно, интересы целости и неприкосновенности границ Советского государства.

3. Мы стоим за поддержку народов, ставших жертвами агрессии и борющихся за независимость своей родины.

4. Мы не боимся угроз со стороны агрессоров и готовы ответить двойным ударом на удар поджигателей войны, пытающихся нарушить неприкосновенность Советских границ.

Такова внешняя политика Советского Союза. **(Бурные продолжительные аплодисменты.)**

В своей внешней политике Советский Союз опирается:

1. На свою растущую хозяйственную, политическую и культурную мощь;

2. На морально-политическое единство нашего советского общества;

3. На дружбу народов нашей страны;

4. На свою Красную армию и Военно-Морской Красный флот;

5. На свою мирную политику;

6. На моральную поддержку трудящихся всех стран, кровно заинтересованных в сохранении мира;

7. На благоразумие тех стран, которые не заинтересованы по тем или иным причинам в нарушении мира.

***

Задачи партии в области внешней политики:

1. Проводить и впредь политику мира и укрепления деловых связей со всеми странами;

2. Соблюдать осторожность и не давать втянуть в конфликты нашу страну провокаторам войны, привыкшим загребать жар чужими руками;

3. Всемерно укреплять боевую мощь нашей Красной армии и Военно-Морского Красного флота;

4. Крепить международные связи дружбы с трудящимися всех стран, заинтересованными в мире и дружбе между народами.

II

ВНУТРЕННЕЕ ПОЛОЖЕНИЕ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

Перейдем к внутреннему положению нашей страны.

С точки зрения внутреннего положения Советского Союза отчетный период представляет картину дальнейшего подъема всего народного хозяйства, роста культуры, укрепления политической мощи страны.

Наиболее важным результатом в области развития народного хозяйства за отчетный период нужно признать завершение реконструкции промышленности и земледелия на основе новой, современной техники. У нас нет уже больше, или почти нет больше старых заводов с их отсталой техникой и старых крестьянских хозяйств с их допотопным оборудованием. Основу нашей промышленности и земледелия составляет теперь новая, современная техника. Можно сказать без преувеличения, что с точки зрения техники производства, с точки зрения насыщенности промышленности и земледелия новой техникой, наша страна является наиболее передовой в сравнении с любой другой страной, где старое оборудование висит на ногах у производства и тормозит дело внедрения новой техники.

В области общественно-политического развития страны наиболее важным завоеванием за отчетный период нужно признать окончательную ликвидацию остатков эксплуататорских классов, сплочение рабочих, крестьян и интеллигенции в один общий трудовой фронт, укрепление морально-политического единства советского общества, укрепление дружбы народов нашей страны и, как результат всего этого, — полную демократизацию политической жизни страны, создание новой Конституции. Никто не смеет оспаривать, что наша Конституция является наиболее демократической в мире, а результаты выборов в Верховный Совет СССР, равно как и в Верховные Советы союзных республик — наиболее показательными.

В итоге всего этого мы имеем полную устойчивость внутреннего положения и такую прочность власти в стране, которой могло бы позавидовать любое правительство в мире.

Рассмотрим конкретные данные об экономическом и политическом положении нашей страны.

1. Дальнейший подъем промышленности и сельского хозяйства

а) **Промышленность.** Движение нашей промышленности за отчетный период представляет картину неуклонного подъема. Подъем этот отражает не только рост продукции вообще, но, прежде всего,—процветание социалистической промышленности, с одной стороны, гибель частной промышленности, с другой стороны.

Вот соответствующая таблица:

Рост промышленности СССР за 1934—1938 г.г.

	1933 г.	1934 г.	1935 г.	1936 г.	1937 г.	1938 г.	в %% к предыдущему году					1938 г. в %% к 1933 г.
							1934 г.	1935 г.	1936 г.	1937 г.	1938 г.	
	в млн. руб. в ценах 1926/27 г.											
Вся продукция	42030	50477	62137	80929	90166	100375	120,1	123,1	130,2	111,4	111,3	238,8
в том числе:												
1. Социалистическая промышленность	42002	50443	62114	80898	90138	100349	120,1	123,1	130,2	111,4	111,3	238,9
2. Частная промышленность .	28	34	23	31	28	26	121,4	67,6	134,8	90,3	92,9	92,9
	в процентах											
Вся продукция	100	100	100	100	100	100						
в том числе:												
1. Социалистическая промышленность	99,93	99,93	99,96	99,96	99,97	99,97						
2. Частная промышленность .	0,07	0,07	0,04	0,04	0,03	0,03						

Из этой таблицы видно, что наша промышленность выросла за отчетный период более, чем в два раза, при чем весь рост продукции шел за счет социалистической продукции.

Из этой таблицы видно, далее, что социалистическая система является единственной системой промышленности СССР.

Из этой таблицы видно, наконец, что окончательная гибель частной промышленности является фактом, которого не могут отрицать теперь даже слепые.

Гибель частной промышленности нельзя считать случайностью. Она погибла, прежде всего, потому, что социалистическая система хозяйства является высшей системой в сравнении с системой капиталистической. Она погибла, во-вторых, потому, что социалистическая система хозяйства дала нам возможность в несколько лет переоборудовать всю нашу социалистическую промышленность на новой, современной технической базе. Такой возможности не дает и не может дать капиталистическая система хозяйства. Это факт, что с точки зрения техники производства, с точки зрения объема насыщенности промышленного производства новой техникой, наша промышленность стоит на первом месте в мире.

Если взять темпы роста нашей промышленности в процентах к довоенному уровню и сравнить их с темпами роста промышленности главных капиталистических стран, то получится следующая картина:

Рост промышленности СССР и главных капиталистических стран за 1913—1938 г.г.

	1913 г.	1933 г.	1934 г.	1935 г.	1936 г.	1937 г.	1938 г.
СССР . . .	100,0	380,5	457,0	562,6	732,7	816,4	908,8
США . .	100,0	108,7	112,9	128,6	149,8	156,9	120,0
Англия . .	100,0	87,0	97,1	104,0	114,2	121,9	113,3
Германия .	100,0	75,4	90,4	105,9	118,1	129,3	131,6
Франция .	100,0	107,0	99,0	94,0	98,0	101,0	93,2

Из этой таблицы видно, что наша промышленность выросла в сравнении с довоенным уровнем более, чем в девять раз, тогда как промышленность главных капиталистических стран продолжает топтаться вокруг довоенного уровня, превышая его всего лишь на 20—30 процентов.

Это значит, что по темпам роста наша социалистическая промышленность стоит на первом месте в мире.

Выходит, таким образом, что по технике производства и темпам роста нашей промышленности мы уже догнали и перегнали главные капиталистические страны.

В чем же мы отстаем? Мы все еще отстаем в экономическом отношении, т. е. в отношении размеров нашего промышленного производства на душу населения. Мы произвели в 1938 г. около 15 миллионов тонн чугуна, а Англия — 7 миллионов тонн. Казалось бы, дело обстоит у нас лучше, чем в Англии. Но если разложить эти тонны чугуна на количество населения, то получается, что в Англии на каждую душу населения в 1938 году приходилось 145 килограммов чугуна, а в СССР — всего 87 килограммов. Или еще: Англия произвела в 1938 г. 10 миллионов и 800 тысяч тонн стали и около 29 миллиардов киловатт-часов (производство электроэнергии), а СССР произвел 18 миллионов тонн стали и более 39 миллиардов киловатт-часов. Казалось бы, дело у нас обстоит лучше, чем в Англии. Но если разложить все эти тонны и киловатт-часы на количество населения, то получается, что в Англии приходилось на каждую душу населения в 1938 году 226 килограммов стали и 620 киловатт-часов, тогда как в СССР приходилось всего 107 килограммов стали и 233 киловатт-часа на душу населения.

В чем же дело? А в том, что населения у нас в несколько раз больше, чем в Англии, стало быть и потребностей больше, чем в Англии: в Советском Союзе 170 миллионов населения, а в Англии не более 46 миллионов. Экономическая мощность промышленности выражается не в объеме промышленной продукции вообще, безотносительно к населению страны, а в объеме промышленной продукции, взятом в его прямой связи с размерами потребления этой продукции

на душу населения. Чем больше приходится промышленной продукции на душу населения, тем выше экономическая мощность страны, и наоборот, чем меньше приходится продукции на душу населения, тем ниже экономическая мощность страны и ее промышленности. Следовательно, чем больше населения в стране, тем больше в стране потребностей в предметах потребления, стало быть, тем больше должен быть объем промышленного производства такой страны.

Взять, например, производство чугуна. Чтобы перегнать Англию экономически в области производства чугуна, производство которого составляло там в 1938 году 7 млн. тонн, нам нужно довести ежегодную выплавку чугуна до 25 миллионов тонн. Чтобы перегнать экономически Германию, которая произвела в 1938 году всего 18 миллионов тонн чугуна, нам нужно довести ежегодную выплавку чугуна до 40—45 миллионов тонн. А чтобы перегнать США экономически, имея в виду не уровень 1938 кризисного года, когда США произвели всего 18,8 миллиона тонн чугуна, а уровень 1929 года, когда в США был подъем промышленности и когда там производилось около 43 миллионов тонн чугуна, мы должны довести ежегодную выплавку чугуна до 50—60 миллионов тонн.

То же самое нужно сказать о производстве стали, проката, о машиностроении и т. д., так как все эти отрасли промышленности, как и остальные отрасли, зависят в последнем счете от производства чугуна.

Мы перегнали главные капиталистические страны в смысле техники производства и темпов развития промышленности. Это очень хорошо. Но этого мало. Нужно перегнать их также в экономическом отношении. Мы это можем сделать, и мы это должны сделать. Только в том случае, если перегоним экономически главные капиталистические страны, мы можем рассчитывать, что наша страна будет полностью насыщена предметами потребления, у нас будет изобилие продуктов, и мы получим возможность сделать переход от первой фазы коммунизма ко второй его фазе.

Что требуется для того, чтобы перегнать экономически главные капиталистические страны? Для этого требуется, прежде всего, серьезное и неукротимое желание итти вперед и готовность пойти на жертвы, пойти на серьезные капитальные вложения для всемерного расширения нашей социалистической промышленности. Есть ли у нас эти данные? Безусловно есть! Для этого требуется, далее, наличие высокой техники производства и высоких темпов развития промышленности. Есть ли у нас эти данные? Безусловно есть! Для этого требуется, наконец, время. Да, товарищи, время. Нужно строить новые заводы. Нужно ковать новые кадры для промышленности. Но для этого необходимо время, и не малое. Невозможно в 2—3 года перегнать экономически главные капиталистические страны. Для этого требуется несколько больше времени. Взять, например, тот же чугун и его производство. В продолжение какого периода времени можно перегнать экономически главные капиталистические страны в области производства чугуна? Некоторые работники Госплана старого состава предлагали при составлении второго пятилетнего плана запланировать производство чугуна к концу второй пятилетки в размере 60 миллионов тонн. Это значит, что они исходили из возможности среднегодового прироста выплавки чугуна в размере 10 миллионов тонн. Это была, конечно, фантастика, если не хуже. Впрочем, эти товарищи ударялись в фантастику не только в области производства чугуна. Они считали, например, что в течение второй пятилетки ежегодный прирост населения в СССР должен составить три—четыре миллиона человек, или даже больше этого. Это тоже была фантастика, если не хуже. Но если отбросить прочь фантазеров и стать на реальную почву, то можно принять, как вполне возможный, среднегодовой прирост выплавки чугуна в размере двух—двух с половиной миллионов тонн, имея в виду нынешнее состояние техники выплавки чугуна. История промышленности главных капиталистических стран, так же как и нашей страны, показывает, что эта норма ежегодного прироста является напряженной, но вполне достижимой.

Стало быть, требуется время, и не малое, для того, чтобы перегнать экономически главные капиталистические страны. И чем выше будет у нас производительность труда, чем более совершенствоваться будет у нас техника производства, тем скорее можно будет выполнить эту важнейшую экономическую задачу, тем больше можно будет сократить сроки выполнения этой задачи.

б) **Сельское хозяйство.** Развитие сельского хозяйства шло за отчетный период, так же как и развитие промышленности, по линии подъема. Подъем этот выражается не только в росте сельскохозяйственной продукции, но, прежде всего, в росте и укреплении социалистического сельского хозяйства, с одной стороны, гибели единоличного хозяйства, с другой стороны. В то время как посевная площадь зерновых у колхозов выросла с 75 миллионов в 1933 г. до 92 миллионов гектаров в 1938 г., посевная площадь зерновых у единоличников сократилась за этот период с 15,7 миллиона гектаров до 600 тысяч гектаров, т. е. до 0,6 процента всей посевной площади зерновых. Я уже не говорю о посевных площадях по техническим культурам, где роль единоличного хозяйства сведена к нулю. Известно, кроме того, что в колхозах объединено теперь 18 млн. 800 тысяч крестьянских дворов, т. е. 93,5 процента всех крестьянских дворов, не считая рыболовецких и промысловых колхозов.

Это значит, что колхозы окончательно закреплены и упрочены, а социалистическая система хозяйства является теперь единственной формой нашего земледелия.

Если сравнить движение посевных площадей по всем культурам за отчетный период с размерами посевных площадей дореволюционного периода, то получится следующая картина:

Посевные площади всех культур по СССР

	В миллионах гектаров						
	1913 г.	1934 г.	1935 г.	1936 г.	1937 г.	1938 г.	1938 г. в %% к 1913 г.
Вся посевная площадь .	105,0	131,5	132,8	133,8	135,3	136,9	130,4
В том числе:							
а) Зерновые	94,4	104,7	103,4	102,4	104,4	102,4	108,5
б) Технические . .	4,5	10,7	10,6	10,8	11,2	11,0	244,4
в) Огородно-бахчевые	3,8	8,8	9,9	9,8	9,0	9,4	247,4
г) Кормовые	2,1	7,1	8,6	10,6	10,6	14,1	671,4

Из этой таблицы видно, что посевные площади выросли у нас по всем культурам и прежде всего — по линии кормовых, технических и огородно-бахчевых культур.

Это значит, что наше земледелие становится более квалифицированным и продуктивным, а внедрение правильного севооборота получает под собою реальную почву.

Как росла вооруженность наших колхозов и совхозов тракторами, комбайнами и другими машинами за отчетный период, — ответ на это дают следующие таблицы:

1) Тракторный парк в сельском хозяйстве СССР

	1933 г.	1934 г.	1935 г.	1936 г.	1937 г.	1938 г.	1938 г. в %% к 1933 г.
	а) Количество тракторов (в тыс. шт.)						
Всего тракторов	210,9	276,4	360,3	422,7	454,5	483,5	229,3
В том числе:							
а) Тракторов в МТС	123,2	177,3	254,7	328,5	365,8	394,0	319,8
б) Тракторов в совхозах и подсобных с/х. предприятиях	83,2	95,5	102,1	88,5	84,5	85,0	102,2
	б) Мощность в тыс. лош. сил						
Всех тракторов	3.209,2	4.462,8	6.184,0	7.672,4	8.385,0	9.256,2	288,4
В том числе:							
а) Тракторов в МТС	1.758,1	2.753,9	4.281,6	5.856,0	6.679,2	7.437,0	423,0
б) Тракторов в совхозах и подсобных с/х. предприятиях	1.401,7	1.669,5	1.861,4	1.730,7	1.647,5	1.751,8	125,0

2) Парк комбайнов и других машин в сельском хозяйстве СССР

(в тыс. штук; на конец года)

	1933 г.	1934 г.	1935 г.	1936 г.	1937 г.	1938 г.	1938 г. в %% к 1933 г.
Комбайны	25,4	32,3	50,3	87,8	128,8	153,5	604,3
Двигатели внутреннего сгорания и локомобили	48.0	60,9	69,1	72,4	77,9	83,8	174,6
Сложные и полусложные зерновые молотилки	120,3	121,9	120,1	123,7	126,1	130,8	108,7
Грузовые автомобили	26,6	40,3	63,7	96,2	144,5	195,8	736,1
Легковые автомобили (в шт.)	3.991	5.533	7.555	7.630	8.156	9.594	240,4

Если к этим цифрам добавить тот факт, что количество машино-тракторных станций за отчетный период выросло у нас с 2900 единиц в 1934 г. до 6350 единиц в 1938 г., то можно на основании всех этих данных с уверенностью сказать, что реконструкция нашего земледелия на основе новой, современной техники — уже завершена в основном.

Наше земледелие является, следовательно, не только наиболее крупным и механизированным, а значит и наиболее товарным земледелием, но и наиболее оснащенным современной техникой, чем земледелие любой другой страны.

Если взять движение роста продукции зерновых и технических культур за отчетный период в сравнении с дореволюционным периодом, то данные дают следующую картину:

Валовая продукция зерновых и технических культур по СССР

	В миллионах центнеров						
	1913 г.	1934 г.	1935 г.	1936 г.	1937 г.	1938 г.	1938 г. в %% к 1913 г.
Зерновые	801,0	894,0	901,0	827,3	1202,9	949,9	118,6
Хлопок (сырец)	7,4	11,8	17,2	23,9	25,8	26,9	363,5
Лен (волокно)	3,3	5,3	5,5	5,8	5,7	5,46	165,5
Сахарная свекла	109,0	113,6	162,1	168,3	218,6	166,8	153,0
Масличные	21,5	36,9	42,7	42,3	51,1	46,6	216,7

Из этой таблицы видно, что, несмотря на засуху в восточных и юго-восточных районах в 1936 г. и в 1938 г. и несмотря на небывало высокий урожай в 1913 году, рост валовой продукции зерна и технических культур шел у нас за отчетный период неуклонно вверх в сравнении с уровнем 1913 года.

Особенно интересен вопрос о товарности колхозно-совхозного зернового производства. Известный статистик т. Немчинов высчитал, что из пяти миллиардов пудов валовой продукции зерна в довоенное время на рынок отпускалось товарного зерна всего около 1 миллиарда 300 миллионов пудов, что составляет 26 процентов товарности тогдашнего зернового производства. Тов. Немчинов считает, что товарность колхозного и совхозного производства, как производства крупного, например, в 1926—1927 годах составляла около 47 процентов валовой продукции, а товарность единоличного крестьянского хозяйства — около 12 процентов. Если подойти к делу более осторожно и принять товарность колхозно-совхозного производства в 1938 году в 40 процентов валового производства, то получится, что наше социалистическое зерновое хозяйство могло отпустить и действительно отпустило в этом году на сторону около двух миллиардов и трехсот миллионов пудов товарного зерна, т. е. на 1 миллиард пудов больше товарного зерна, чем довоенное зерновое производство.

Следовательно, высокая товарность совхозно-колхозного производства является его важнейшей особенностью, имеющей серьезнейшее значение для снабжения страны.

В этой именно особенности колхозов и совхозов заключается секрет того, что нашей стране удалось так легко и быстро разрешить зерновую проблему,

проблему достаточного снабжения громадной страны товарным зерном.

Следует отметить, что за последние три года ежегодные заготовки зерна не спускались у нас ниже миллиарда шестисот миллионов пудов зерна, подымаясь иногда, например, в 1937 году до миллиарда 800 миллионов пудов. Если добавить к этому около 200 миллионов ежегодной закупки зерна да несколько сот миллионов по линии колхозной торговли зерном, то мы получим в общем ту сумму отпуска на сторону товарного хлеба колхозами и совхозами, о которой упоминалось выше.

Интересно, далее, отметить, что за последние три года база товарного зерна переместилась из Украины, которая считалась раньше житницей нашей страны, на север и восток, т. е. в РСФСР. Известно, что за последние два—три года Украина заготовляет зерна всего около 400 миллионов пудов ежегодно, тогда как РСФСР заготовляет за эти годы ежегодно миллиард сто — миллиард двести миллионов пудов товарного зерна.

Так обстоит дело с зерновым производством.

Что касается животноводства, то и в этой, наиболее отсталой, отрасли сельского хозяйства наметились за последние годы серьезные сдвиги. Правда, по конскому поголовью и овцеводству мы еще отстаем от дореволюционного уровня, но по крупному рогатому скоту и свиноводству мы уже перевалили дореволюционный уровень.

Вот данные на этот счет:

Поголовье скота по СССР (в млн. голов)

	На июль месяц							1938 г. в %%	
	1916 г. по данным переписи	1933	1934	1935	1936	1937	1938	К 1916 году по переписи	К 1933 г.
Лошади	35,8	16,6	15,7	15,9	16,6	16,7	17,5	48,9	105,4
Крупный рогатый скот	60,6	38,4	42,4	49,2	56,7	57,0	63,2	104,3	164,6
Овцы и козы	121,2	50,2	51,9	61,1	73,7	81,3	102,5	84,6	204,2
Свиньи	20,9	12,1	17,4	22,5	30,5	22,8	30,6	146,4	252,9

Не может быть сомнения, что отсталость в области коневодства и овцеводства будет ликвидирована в кратчайший срок.

в) **Товарооборот, транспорт.** Вместе с подъемом промышленности и сельского хозяйства рос и товарооборот в стране. Розничная сеть государственной и кооперативной торговли выросла за отчетный период на 25 процентов. Розничный оборот государственной и кооперативной торговли вырос на 178 процентов. Оборот колхозно-базарной торговли вырос на 112 процентов.

Вот соответствующая таблица:

Товарооборот

	1933 г.	1934 г.	1935 г.	1936 г.	1937 г.	1938 г.	1938 г. в %% к 1933 г.
1. Розничная сеть государственной и кооперативной торговли (магазины и палатки)—на конец года	285.355	286.236	268.713	289.473	327.361	356.930	125,1
2. Розничный оборот государственной и кооперативной торговли (включая общественное питание)—в млн. руб.	49.789,2	61.814,7	81.712,1	106.760,9	125.943,2	138.574,3	278,3
3. Оборот колхозной базарной торговли в млн. руб.	11.500,0	14.000,0	14.500,0	15.607,2	17.799,7	24.399,2	212,2
4. Областные торговые базы сбытов Наркомпищепрома, НКЛегпрома, Наркомтяжпрома, НКЛеса, НКМестпромов союзных республик—на конец года	718	836	1.141	1.798	1.912	1.994	277,7

Понятно, что товарооборот в стране не мог бы так развернуться без известного роста транспортных перевозок. И действительно, перевозки выросли за отчетный период по всем видам транспорта, особенно по железнодорожному и воздушному транспорту. Перевозки выросли также по водному транспорту, но с большими колебаниями, а в 1938 году перевозки по водному транспорту дали, к сожалению, некоторое снижение в сравнении с предыдущим годом.

Вот соответствующая таблица:

Грузооборот

	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1938 г. в %% к 1933 г.
Железные дороги (в миллиардах тонно-километров)	169,5	205,7	258,1	323,4	354,8	369,1	217,7
Речной и морской транспорт (в миллиардах тонно-километров)	50,2	56,5	68,3	72,3	70,1	66,0	131,5
Гражданский воздушный флот (в миллионах тонно-километров)	3,1	6,4	9,8	21,9	24,9	31,7	1022,6

Не может быть сомнения, что некоторая отсталость водного транспорта в 1938 году будет ликвидирована в 1939 году.

2. Дальнейший подъем материального и культурного положения народа

Продолжающийся подъем промышленности и сельского хозяйства не мог не привести и действительно привел к новому росту материального и культурного положения народа.

Уничтожение эксплуатации и укрепление социалистической системы в народном хозяйстве, отсутствие безработицы и связанной с ней нищеты в городе и деревне, громадное расширение промышленности и непрерывный рост численности рабочих, рост производительности труда рабочих и колхозников, закрепление земли навечно за колхозами и снабжение колхозов громадным количеством первоклассных тракторов и сельскохозяйственных машин, — все это создало реальные условия для дальнейшего роста материального положения рабочих и крестьян. Улучшение же материального положения

рабочих и крестьян естественно привело к улучшению материального положения интеллигенции, представляющей значительную силу нашей страны и обслуживающей интересы рабочих и крестьян.

Теперь уже речь идет не о том, чтобы пристроить как-нибудь в промышленности и взять из милости на работу безработных и бездомных крестьян, отбившихся от деревни и живущих под страхом голода. Таких крестьян давно уже нет в нашей стране. И это, конечно, хорошо, ибо оно свидетельствует о зажиточности нашей деревни. Теперь речь может итти лишь о том, чтобы предложить колхозам уважить нашу просьбу и отпускать нам для растущей промышленности ежегодно хотя бы около полтора миллиона молодых колхозников. Колхозы, ставшие уже зажиточными, должны иметь в виду, что без такой помощи с их стороны очень трудно будет расширять дальше нашу промышленность, а без расширения промышленности — не сможем удовлетворять растущий спрос крестьян на товары массового потребления. Колхозы имеют полную возможность удовлетворить эту нашу просьбу, так как обилие техники в колхозах освобождает часть работников в деревне, а эти работники, переведенные в промышленность, могли бы принести громадную пользу всему нашему народному хозяйству.

В итоге мы имеем следующие показатели улучшения материального положения рабочих и крестьян за отчетный период:

1. Народный доход возрос с 48,5 миллиарда рублей в 1933 г. до 105,0 миллиардов рублей в 1938 г.;

2. Численность рабочих и служащих поднялась с 22 миллионов с лишним человек в 1933 г. до 28 миллионов человек в 1938 г.;

3. Годовой фонд заработной платы рабочих и служащих вырос с 34.953 миллионов рублей до 96.425 миллионов рублей;

4. Среднегодовая заработная плата рабочих промышленности, составлявшая в 1933 г. 1.513 рублей, поднялась до 3.447 рублей в 1938 г.;

5. Денежные доходы колхозов поднялись с 5.661,9 миллиона рублей в 1933 г. до 14.180,1 миллиона рублей в 1937 г.;

6. Средняя выдача зерна в зерновых районах на один колхозный двор поднялась с 61 пуда в 1933 году до 144 пудов в 1937 году, не считая семян, семенных страховых фондов, кормового фонда для общественного скота, зернопоставок, натуроплаты работ МТС;

7. Государственные ассигнования по бюджету на социально-культурные мероприятия возросли с 5.839,9 миллиона рублей в 1933 г. до 35.202,5 миллиона рублей в 1938 году.

Что касается культурного положения народа, то его подъем шел вслед за подъемом материального положения народа.

С точки зрения культурного развития народа отчетный период был поистине периодом культурной революции. Внедрение в жизнь всеобще-обязательного первоначального образования на языках национальностей СССР, рост числа школ и учащихся всех ступеней, рост числа выпускаемых высшими школами специалистов, создание и укрепление новой, советской интеллигенции, — такова общая картина культурного подъема народа.

Вот данные на этот счет:

1) Повышение культурного уровня народа

Показатели	Единица измерения	1933/34 г.	1938/39 г.	1938/39 г. в % к 1933/34 г.
Число учащихся в школах всех ступеней . .	тыс. чел.	23.814	33.965,4	142,6
В том числе:				
по начальному образованию	„	17.873,5	21.288,4	119,1
по среднему образованию (общему и специальному)	„	5.482,2	12.076,0	220,3
по высшему образованию	„	458,3	601,0	131,1
Число обучающихся в СССР (включая все виды обучения)	„	—	47.442,1	—
Число массовых библиотек	тысяч	40,3	70,0	173,7
Число книг в них . . .	млн.	86,0	126,6	147,2
Число клубных учреждений	тысяч	61,1	95,6	156,5
Число театров	единиц	587	790	134,6
Число киноустановок (без узкопленочных) . . .	„	27.467	30.461	110,9
В том числе звуковых .	„	498	15.202	в 31 раз
Число киноустановок (без узкопленочных) на селе	„	17.470	18.991	108,7
В том числе звуковых .	„	24	6.670	в 278 раз
Годовой тираж газет . . .	млн.	4.984,6	7.092,4	142,3

2) Построено школ за 1933—1938 г. г. по СССР

Годы	Число школ		
	В городах и поселениях городского типа	В сельских местностях	Всего
1933	326	3.261	3.587
1934	577	3.488	4.065
1935	533	2.829	3.362
1936	1.505	4.206	5.711
1937	730	1.323	2.053
1938	583	1.246	1.829
Всего за 1933—38 г. г. . .	4.254	16.353	20.607

3) Выпущено молодых специалистов из высших учебных заведений за 1933—1938 г. г. (в тыс.)

	1933	1934	1935	1936	1937	1938
Всего по СССР (не считая военных специалистов) . .	34,6	49,2	83,7	97,6	104,8	106,7
1. Инженеры промышленности и строительства	6,1	14,9	29,6	29,2	27,6	25,2
2. Инженеры транспорта и связи	1,8	4,0	7,6	6,6	7,0	6,1
3. Инженеры по механизации сельского хозяйства, агрономы, ветеринарные врачи и зоотехники	4,8	6,3	8,8	10,4	11,3	10,6
4. Экономисты и юристы . .	2,5	2,5	5,0	6,4	5,0	5,7
5. Преподаватели средней школы, рабфаков, техникумов и другие работники просвещения, в том числе работники искусства . . .	10,5	7,9	12,5	21,6	31,7	35,7
6. Врачи, провизоры и работники физической культуры	4,6	2,5	7,5	9,2	12,3	13,6
7. Другие специальности . .	4,3	11,1	12,7	14,2	9,9	9,8

В результате всей этой громадной культурной работы народилась и сложилась у нас многочисленная новая, советская интеллигенция, вышедшая из рядов рабочего класса, крестьянства, советских служащих, плоть от плоти и кровь от крови нашего народа, — интеллигенция, не знающая ярма эксплуатации, ненавидящая эксплуататоров и готовая служить народам СССР верой и правдой.

Я думаю, что нарождение этой новой, народной, социалистической интеллигенции является одним из самых важных результатов культурной революции в нашей стране.

3. Дальнейшее упрочение советского строя

Один из важнейших результатов отчетного периода состоит в том, что он привел к дальнейшему упрочению внутреннего положения страны, к дальнейшему упрочению советского строя.

Иначе и не могло быть. Утверждение социалистической системы во всех отраслях народного хозяйства, подъем промышленности и сельского хозяйства, подъем материального положения трудящихся, повышение культурности народных масс, повышение их политической активности, — все это, осуществленное под руководством Советской власти, не могло не привести к дальнейшему упрочению советского строя.

Особенность советского общества нынешнего времени, в отличие от любого капиталистического общества, состоит в том, что в нем нет больше антагонистических, враждебных классов, эксплуататорские классы ликвидированы, а рабочие, крестьяне и интеллигенция, составляющие советское общество, живут и работают на началах дружественного сотрудничества. В то время как капиталистическое общество раздирается непримиримыми противоречиями между рабочими и капиталистами, между крестьянами и помещиками, что ведет к неустойчивости его внутреннего положения, советское общество, освобожденное от ига эксплуатации, не знает таких противоречий, свободно от классовых столкновений и представляет картину дружественного сотрудничества рабочих, крестьян, интеллигенции. На основе этой общности и развернулись такие движущие силы, как морально-политическое единство советского общества, дружба народов СССР, советский патриотизм. На этой же основе возникли Конституция СССР, принятая в ноябре 1936 г., и полная демократизация выборов в верховные органы страны.

Что касается самих выборов в верховные органы страны, то они послужили блестящей демонстрацией того самого единства советского общества и той самой дружбы народов СССР, которые составляют характерную особенность внутреннего положения нашей страны. Как известно, на выборах в Верховный Совет СССР в декабре 1937 г. за блок коммунистов и беспартийных голосовало почти 90 миллионов избирателей, т. е. 98,6 процента всех принимавших участие в голосовании, а на выборах в Верховные Советы союзных республик в июне 1938 г. за блок коммунистов и беспартийных голосовало 92 миллиона избирателей, т. е. 99,4 процента всех принимавших участие в голосовании.

Вот где основа прочности советского строя и источник неиссякаемой силы Советской власти.

Это значит, между прочим, что в случае войны тыл и фронт нашей армии ввиду их однородности и внутреннего единства — будут крепче, чем в любой другой стране, о чем следовало бы помнить зарубежным любителям военных столкновений.

Некоторые деятели зарубежной прессы болтают, что очищение советских организаций от шпионов, убийц и вредителей, вроде Троцкого, Зиновьева, Каменева, Якира, Тухачевского, Розенгольца, Бухарина и других извергов «поколебало» будто бы советский строй, внесло «разложение». Эта пошлая болтовня стоит того, чтобы поиздеваться над ней. Как может поколебать и разложить советский строй очищение советских организаций от вредных и враждебных элементов? Троцкистско-бухаринская кучка шпионов, убийц и вредителей, пресмыкавшаяся перед заграницей, проникнутая рабьим чувством низкопоклонства перед каждым иностранным чинушей и готовая пойти к нему в шпионское услужение, — кучка людей, не понявшая того, что последний советский гражданин, свободный от цепей капитала, стоит головой выше любого зарубежного высокопоставленного чинуши, влачащего на плечах ярмо капиталистического рабства, — кому нужна эта жалкая банда продажных рабов, какую ценность она может представлять для народа и кого она может «разложить»? В 1937 году были приговорены к расстрелу Тухачевский, Якир, Уборевич и другие изверги. После этого состоялись выборы в Верховный Совет СССР. Выборы дали Советской власти 98,6 процента всех участников голосования. В начале 1938 г. были приговорены к расстрелу Розенгольц, Рыков, Бухарин и другие изверги. После этого состоялись выборы в Верховные Советы союзных республик. Выборы дали Советской власти 99,4 процента всех участников голосования. Спрашивается, где же тут признаки «разложения» и почему это «разложение» не сказалось на результатах выборов?

Слушая этих иностранных болтунов, можно притти к выводу, что если бы оставили на воле шпионов, убийц и вредителей и не мешали им вредить, убивать и шпионить, то советские организации были бы куда более прочными и устойчивыми. **(Смех.)** Не слишком ли рано выдают себя с головой эти господа, так нагло защищающие шпионов, убийц, вредителей?

Не вернее ли будет сказать, что очищение советских организаций от шпионов, убийц, вредителей должно было привести и действительно привело к дальнейшему укреплению этих организаций?

О чем говорят, например, события у озера Хасан, как не о том, что очищение советских организаций от шпионов и вредителей является вернейшим средством их укрепления?

***

Задачи партии в области внутренней политики:

1. Развернуть дальше подъем нашей промышленности, рост производительности труда, усовершенствование техники производства с тем, чтобы, после того, как уже перегнали главные капиталистические страны в области техники производства и темпов роста промышленности, — перегнать их также экономически в течение ближайших 10—15 лет.

2. Развернуть дальше подъем нашего земледелия и животноводства с тем, чтобы в течение ближайших 3—4 лет добиться ежегодного производства зерна 8 миллиардов пудов со средней урожайностью на гектар в 12—13 центнеров, увеличить производство по

техническим культурам на 30—35 процентов в среднем, увеличить поголовье овец и свиней вдвое, поголовье крупного рогатого скота — процентов на 40, поголовье лошадей — процентов на 35.

3. Продолжать дальше улучшение материального и культурного положения рабочих, крестьян, интеллигенции.

4. Неуклонно проводить в жизнь нашу социалистическую Конституцию, осуществлять до конца демократизацию политической жизни страны, укреплять морально-политическое единство советского общества и дружественное сотрудничество рабочих, крестьян, интеллигенции, укреплять всемерно дружбу народов СССР, развивать и культивировать советский патриотизм.

5. Не забывать о капиталистическом окружении, помнить, что иностранная разведка будет засылать в нашу страну шпионов, убийц, вредителей, помнить об этом и укреплять нашу социалистическую разведку, систематически помогая ей громить и корчевать врагов народа.

III

ДАЛЬНЕЙШЕЕ УКРЕПЛЕНИЕ ВКП(б)

С точки зрения политической линии и повседневной практической работы отчетный период был периодом полной победы генеральной линии нашей партии. **(Бурные продолжительные аплодисменты.)**

Утверждение социалистической системы во всем народном хозяйстве, завершение реконструкции промышленности и земледелия на основе новой техники, досрочное выполнение второго пятилетнего плана по промышленности, подъем ежегодного производства зерна до уровня 7 миллиардов пудов, уничтожение нищеты и безработицы и подъем материального и культурного положения народа, — таковы основные достижения, демонстрирующие правильность политики нашей партии, правильность ее руководства.

Перед лицом этих грандиозных достижений противники генеральной линии нашей партии, разные там «левые» и «правые» течения, всякие там троцкистско-пятаковские и бухаринско-рыковские перерожденцы оказались вынужденными смяться в комок, спрятать свои затасканные «платформы» и уйти в подполье. Не имея мужества покориться воле народа, они предпочли слиться с меньшевиками, эсерами, фашистами, пойти в услужение к иностранной разведке, наняться в шпионы и обязаться помогать врагам Советского Союза расчленить нашу страну и восстановить в ней капиталистическое рабство.

Таков бесславный конец противников линии нашей партии, ставших потом врагами народа.

Разгромив врагов народа и очистив от перерожденцев партийные и советские организации, партия стала еще более единой в своей политической и организационной работе, она стала еще более сплоченной вокруг своего Центрального Комитета. **(Бурные аплодисменты. Все делегаты встают и стоя приветствуют докладчика. Возгласы: «Товарищу Сталину ура! Да здравствует товарищ Сталин! Да здравствует ЦК нашей партии! Ура!»)**

Рассмотрим конкретные данные о развитии внутренней жизни партии, об ее организационной и пропагандистской работе за отчетный период.

1. Меры улучшения состава партии. Разукрупнение организаций. Приближение руководящих органов к низовой работе

Укрепление партии и ее руководящих органов осуществлялось за отчетный период в первую очередь по двум линиям: по линии регулирования состава партии, вытеснения ненадежных и отбора лучших, и по линии разукрупнения организаций, уменьшения их размеров и приближения руководящих органов к низовой, оперативной, конкретной работе.

На XVII съезде партии было представлено 1.874.488 членов партии. Если сравнить эти данные с данными о количестве членов партии, представленных на предыдущем, XVI съезде партии, то получится, что за период от XVI съезда партии до XVII съезда в партию прибыло 600 тысяч новых членов партии. Партия не могла не почувствовать, что такой массовый наплыв в партию в условиях 1930—1933 годов является нездоровым и нежелательным расширением ее состава. Партия знала, что в ее ряды идут не только честные и преданные, но и случайные люди, но и карьеристы, стремящиеся использовать знамя партии в своих личных целях. Партия не могла не знать, что она сильна не только количеством своих членов, но, прежде всего, их качеством. В связи с этим встал вопрос о регулировании состава партии. Было решено продолжить чистку членов партии и кандидатов, начатую еще в 1933 году, и она действительно была продолжена до мая 1935 года. Было решено, далее, прекратить прием в партию новых членов, и он действительно был прекращен вплоть до сентября 1936 года, при чем прием в партию новых членов был возобновлен лишь 1 ноября 1936 года. Далее, в связи с злодейским убийством тов. Кирова, свидетельствовавшим о том, что в партии имеется не мало подозрительных элементов, было решено провести проверку и обмен партийных документов, при чем то и другое было закончено лишь к сентябрю 1936 года. Только после этого был открыт прием в партию новых членов и кандидатов. В результате всех этих мероприятий партия добилась того, что она очистила свои ряды от случайных, пассивных, карьеристских и прямо враждебных элементов, отобрав наиболее стойких и преданных людей. Нельзя сказать, что чистка была проведена без серьезных ошибок. К сожалению, ошибок оказалось больше, чем можно было предположить. Несомненно, что нам не придется больше пользоваться методом массовой чистки. Но чистка 1933—1936 г.г. была все же неизбежна и она в основном дала положительные результаты. На настоящем XVIII съезде представлено около 1.600 тысяч членов партии, т. е. на 270 тысяч членов партии меньше, чем на XVII съезде. Но в этом нет ничего плохого. Наоборот, это — к лучшему, ибо партия укрепляется

тем, что очищает себя от скверны. Партия у нас теперь несколько меньше по количеству ее членов, но зато она лучше по качеству.

Это большое достижение.

Что касается улучшения повседневного партийного руководства в смысле его приближения к низовой работе, в смысле его дальнейшей конкретизации, то партия пришла к тому выводу, что разукрупнение организаций, уменьшение их размеров является наилучшим средством для того, чтобы облегчить партийным органам руководство этими организациями, а само руководство сделать конкретным, живым, оперативным. Разукрупнение шло как по линии наркоматов, так и по линии административно-территориальных организаций, т. е. по линии союзных республик, краев, областей, районов и т. п. В результате принятых мероприятий мы имеем теперь вместо 7 союзных республик 11 союзных республик, вместо 14 наркоматов СССР 34 наркомата, вместо 70 краев и областей 110 краев и областей, вместо 2.559 городских и сельских районов 3.815. Соответственно с этим в системе руководящих органов партии имеется теперь 11 центральных комитетов во главе с ЦК ВКП(б), 6 краевых комитетов, 104 областных комитета, 30 окружных комитетов, 212 общегородских комитетов, 336 городских районных комитетов, 3.479 сельских районных комитетов и 113.060 первичных партийных организаций.

Нельзя сказать, что дело разукрупнения организаций уже закончено. Вероятнее всего, что разукрупнение пойдет дальше. Но, как бы то ни было, оно уже дает свои благие результаты как в отношении улучшения повседневного руководства работой, так и в отношении приближения самого руководства к низовой конкретной работе. Я уже не говорю о том, что разукрупнение организаций дало возможность выдвинуть на руководящую работу сотни и тысячи новых людей.

Это тоже большое достижение.

2. Подбор кадров, их выдвижение, их расстановка

Регулирование состава партии и приближение руководящих органов к конкретной низовой работе не были и не могли быть единственным средством дальнейшего укрепления партии и ее руководства. Другим средством укрепления партии за отчетный период было коренное улучшение работы с кадрами, улучшение дела подбора кадров, их выдвижения, их расстановки, их проверки в процессе работы.

Кадры партии — это командный состав партии, а так как наша партия стоит у власти, — они являются также командным составом руководящих государственных органов. После того как выработана правильная политическая линия, проверенная на практике, кадры партии становятся решающей силой партийного и государственного руководства. Иметь правильную политическую линию, — это, конечно, первое и самое важное дело. Но этого все же недостаточно. Правильная политическая линия нужна не для декларации, а для проведения в жизнь. Но чтобы претворить в жизнь правильную политическую линию, нужны кадры, нужны люди, понимающие политическую линию партии, воспринимающие ее, как свою собственную линию, готовые провести ее в жизнь, умеющие осуществлять ее на практике и способные отвечать за нее, защищать ее, бороться за нее. Без этого правильная политическая линия рискует остаться на бумаге.

Здесь именно и встает вопрос о правильном подборе кадров, о выращивании кадров, о выдвижении новых людей, о правильной расстановке кадров, об их проверке по проделанной работе.

Что значит правильно подбирать кадры?

Правильно подбирать кадры, это еще не значит набрать себе замов и помов, составить канцелярию и выпускать оттуда разные указания. **(Смех.)** Это также не значит злоупотреблять своей властью, перебрасывать без толку десятки и сотни людей из одного места в другое и обратно и устраивать нескончаемые «реорганизации». **(Смех.)**

Правильно подбирать кадры это значит:

Во-первых, ценить кадры, как золотой фонд партии и государства, дорожить ими, иметь к ним уважение.

Во-вторых, знать кадры, тщательно изучать достоинства и недостатки каждого кадрового работника, знать на каком посту могут легче всего развернуться способности работника.

В-третьих, заботливо выращивать кадры, помогать каждому растущему работнику подняться вверх, не жалеть времени для того, чтобы терпеливо «повозиться» с такими работниками и ускорить их рост.

В-четвертых, во-время и смело выдвигать новые, молодые кадры, не давая им перестояться на старом месте, не давая им закиснуть.

В-пятых, расставить работников по постам таким образом, чтобы каждый работник чувствовал себя на месте, чтобы каждый работник мог дать нашему общему делу максимум того, что вообще способен он дать по своим личным качествам, чтобы общее направление работы по расстановке кадров вполне соответствовало требованиям той политической линии, во имя проведения которой производится эта расстановка.

Особенное значение имеет здесь вопрос о смелом и своевременном выдвижении новых, молодых кадров. Я думаю, что у наших людей нет еще полной ясности в этом вопросе. Одни считают, что при подборе людей надо ориентироваться, главным образом, на старые кадры. Другие, наоборот, думают ориентироваться, главным образом, на молодые кадры. Мне кажется, что ошибаются и те и другие. Старые кадры представляют, конечно, большое богатство для партии и государства. У них есть то, чего нет у молодых кадров — громадный опыт по руководству, марксистско-ленинская принципиальная закалка, знание дела, сила ориентировки. Но, во-первых, старых кадров бывает всегда мало, меньше, чем нужно, и они уже частично начинают выходить из строя в силу естественных законов природы. Во-вторых, у одной части старых кадров бывает иногда склонность упорно смотреть в прошлое, застрять на прошлом, застрять на старом и не замечать нового в жизни. Это называется потерей чувства нового. Это очень серьезный и опасный недостаток. Что касается молодых кадров, то у них, конечно, нет того опыта, закалки, знания дела и силы ориентировки, которыми обладают старые кадры. Но, во-первых, молодые кадры составляют громадное большинство, во-вторых, они молоды, и им не угрожает, пока-что, выход из строя, в-третьих, у них имеется в избытке чувство нового, — драгоценное качество каждого большевистского работника, и в-четвертых, они растут и просвещаются до того быстро, они прут вверх до того стремительно, что недалеко то время,

когда они догонят стариков, станут бок-о-бок с ними и составят им достойную смену. Следовательно, задача состоит не в том, чтобы ориентироваться либо на старые, либо на новые кадры, а в том, чтобы держать курс на сочетание, на соединение старых и молодых кадров в одном общем оркестре руководящей работы партии и государства. **(Продолжительные аплодисменты.)**

Вот почему необходимо своевременно и смело выдвигать молодые кадры на руководящие посты.

Одно из серьезных достижений партии за отчетный период в деле укрепления партийного руководства состоит в том, что она с успехом проводила снизу доверху этот именно курс на сочетание старых и молодых работников в области подбора кадров.

В Центральном Комитете партии имеются данные, из которых видно, что за отчетный период партия сумела выдвинуть на руководящие посты по государственной и партийной линии более 500 тысяч молодых большевиков, партийных и примыкающих к партии, из них более 20 процентов женщин.

В чем состоит теперь задача?

Задача состоит в том, чтобы взять полностью в одни руки дело подбора кадров снизу доверху и поднять его на должную, научную, большевистскую высоту.

Для этого необходимо покончить с расщеплением дела изучения, выдвижения и подбора кадров по разным отделам и секторам, сосредоточив его в одном месте.

Таким местом должно быть Управление кадров в составе ЦК ВКП(б) и соответствующий отдел кадров в составе каждой республиканской, краевой и областной парторганизации.

3. Партийная пропаганда. Марксистско-ленинское воспитание членов партии и партийных кадров

Есть еще одна область партийной работы, очень важная и очень ответственная, по линии которой осуществлялось за отчетный период укрепление партии и ее руководящих органов, — это партийная пропаганда и агитация, устная и печатная, работа по воспитанию членов партии и кадров партии в духе марксизма-ленинизма, работа по повышению политического и теоретического уровня партии и ее работников.

Едва ли есть необходимость распространяться о серьезнейшем значении дела партийной пропаганды, дела марксистско-ленинского воспитания наших работников. Я имею в виду не только работников партийного аппарата. Я имею в виду также работников комсомольских, профсоюзных, торгово-кооперативных, хозяйственных, советских, просвещенских, военных и других организаций. Можно удовлетворительно поставить дело регулирования состава партии и приближения руководящих органов к низовой работе; можно удовлетворительно поставить дело выдвижения кадров, их подбора, их расстановки; но если при всем этом начинает почему-либо хромать наша партийная пропаганда, если начинает хиреть дело марксистско-ленинского воспитания наших кадров, если ослабевает наша работа по повышению политического и теоретического уровня этих кадров, а сами кадры перестают в связи с этим интересоваться перспективой нашего движения вперед, перестают понимать работу нашего дела и превращаются в бесперспективных деляг, слепо и механически выполняющих указания сверху, — то должна обязательно захиреть вся наша государственная и партийная работа. Нужно признать, как аксиому, что чем выше политический уровень и марксистско-ленинская сознательность работников любой отрасли государственной и партийной работы, тем выше и плодотворнее сама работа, тем эффективнее результаты работы, и наоборот, — чем ниже политический уровень и марксистско-ленинская сознательность работников, тем вероятнее срывы и провалы в работе, тем вероятнее измельчание и вырождение самих работников в деляг-крохоборов, тем вероятнее их перерождение. Можно с уверенностью сказать, что, если бы мы сумели подготовить идеологически наши кадры всех отраслей работы и закалить их политически в такой мере, чтобы они могли свободно ориентироваться во внутренней и международной обстановке, если бы мы сумели сделать их вполне зрелыми марксистами-ленинцами, способными решать без серьезных ошибок вопросы руководства страной,— то мы имели бы все основания считать девять десятых всех наших вопросов уже разрешенными. А решить эту задачу мы безусловно можем, ибо у нас есть все средства и возможности, необходимые для того, чтобы разрешить ее.

Выращивание и формирование молодых кадров протекает у нас обычно по отдельным отраслям науки и техники, по специальностям. Это необходимо и целесообразно. Нет необходимости, чтобы специалист-медик был вместе с тем специалистом по физике или ботанике и наоборот. Но есть одна отрасль науки, знание которой должно быть обязательным для большевиков всех отраслей науки, — это марксистско-ленинская наука об обществе, о законах развития общества, о законах развития пролетарской революции, о законах развития социалистического строительства, о победе коммунизма. Ибо нельзя считать действительным ленинцем человека, именующего себя ленинцем, но замкнувшегося в свою специальность, замкнувшегося, скажем, в математику, ботанику или химию и не видящего ничего дальше своей специальности. Ленинец не может быть только специалистом облюбованной им отрасли науки, — он должен быть вместе с тем политиком-общественником, живо интересующимся судьбой своей страны, знакомым с законами общественного развития, умеющим пользоваться этими законами и стремящимся быть активным участником политического руководства страной. Это будет, конечно, дополнительной нагрузкой для большевиков специалистов. Но это будет такая нагрузка, результаты которой окупятся с лихвой.

Задача партийной пропаганды, задача марксистско-ленинского воспитания кадров состоит в том, чтобы помочь нашим кадрам всех отраслей работы овладеть марксистско-ленинской наукой о законах развития общества.

Вопрос о мерах улучшения дела пропаганды и марксистско-ленинского воспитания кадров был предметом неоднократного обсуждения ЦК ВКП(б) с участием пропагандистов различных областных парторганизаций. Был учтен при этом выход в свет «Краткого курса истории ВКП(б)» в сентябре 1938 года. Было установлено, что выход в свет «Краткого курса истории ВКП(б)» кладет начало новому размаху марксистско-ленинской пропаганды в нашей стране. Результаты работ ЦК ВКП(б) опубликованы в известном его постановлении «О постановке партийной

пропаганды в связи с выпуском краткого курса истории ВКП(б)».

Исходя из этого постановления и учитывая известные решения мартовского пленума ЦК ВКП(б) в 1937 г. «О недостатках партийной работы», ЦК ВКП(б) наметил следующие главные мероприятия по устранению недостатков в области партийной пропаганды и улучшению дела марксистско-ленинского воспитания членов партии и партийных кадров:

1. Сосредоточить в одном месте дело партийной пропаганды и агитации и объединить отделы пропаганды и агитации и отделы печати в едином Управлении пропаганды и агитации в составе ЦК ВКП(б), с организацией соответствующего отдела пропаганды и агитации в составе каждой республиканской, краевой и областной парторганизации;

2. Признавая неправильным увлечение кружковой системой пропаганды и считая более целесообразным метод индивидуального изучения членами партии основ марксизма-ленинизма, сосредоточить внимание партии на пропаганде в печати и организации лекционной системы пропаганды;

3. Организовать в каждом областном центре годичные Курсы переподготовки для низового звена наших кадров;

4. Организовать в ряде центров нашей страны двухгодичную Ленинскую школу для среднего звена наших кадров;

5. Организовать Высшую школу марксизма-ленинизма при ЦК ВКП(б) с трехгодичным курсом для подготовки квалифицированных теоретических кадров партии;

6. Создать в ряде центров нашей страны годичные Курсы переподготовки пропагандистов и газетных работников;

7. Создать при Высшей школе марксизма-ленинизма шестимесячные Курсы для переподготовки преподавателей марксизма-ленинизма в вузах.

Нет сомнения, что осуществление этих мероприятий, которые уже проводятся, но еще не проведены в достаточной мере, не замедлит дать свои благие результаты.

4. Некоторые вопросы теории

К числу недостатков нашей пропагандистской и идеологической работы нужно отнести также отсутствие полной ясности среди наших товарищей в некоторых вопросах теории, имеющих серьезное практическое значение, наличие некоторой неразберихи в этих вопросах. Я имею в виду вопрос о государстве вообще, особенно о нашем социалистическом государстве и вопрос о нашей советской интеллигенции.

Иногда спрашивают: «эксплуататорские классы у нас уничтожены, враждебных классов нет больше в стране, подавлять некого, значит, нет больше нужды в государстве, оно должно отмереть,— почему же мы не содействуем отмиранию нашего социалистического государства, почему мы не стараемся покончить с ним, не пора ли выкинуть вон весь этот хлам государственности?»

Или еще: «эксплуататорские классы уже уничтожены у нас, социализм в основном построен, мы идем к коммунизму, а марксистское учение о государстве говорит, что при коммунизме не должно быть никакого государства,— почему мы не содействуем отмиранию нашего социалистического государства, не пора ли сдать государство в музей древностей?»

Эти вопросы свидетельствуют о том, что их авторы добросовестно заучили отдельные положения учения Маркса и Энгельса о государстве. Но они говорят также о том, что эти товарищи не поняли существа этого учения, не разобрались, в каких исторических условиях вырабатывались отдельные положения этого учения и, особенно, не поняли современной международной обстановки, проглядели факт капиталистического окружения и вытекающих из него опасностей для страны социализма. В этих вопросах сквозит не только недооценка факта капиталистического окружения. В них сквозит также недооценка роли и значения буржуазных государств и их органов, засылающих в нашу страну шпионов, убийц и вредителей и старающихся улучить минуту для военного нападения на нее, равно как сквозит недооценка роли и значения нашего социалистического государства и его военных, карательных и разведывательных органов, необходимых для защиты страны социализма от нападения извне. Нужно признать, что в этой недооценке грешны не только вышеупомянутые товарищи. В ней грешны также в известной мере все мы, большевики, все без исключения. Разве не удивительно, что о шпионской и заговорщической деятельности верхушки троцкистов и бухаринцев узнали мы лишь в последнее время, в 1937—1938 годах, хотя, как видно из материалов, эти господа состояли в шпионах иностранной разведки и вели заговорщическую деятельность уже в первые дни Октябрьской революции? Как мы могли проглядеть это серьезное дело? Чем объяснить этот промах? Обычно отвечают на этот вопрос таким образом: мы не могли предположить, что эти люди могут пасть так низко. Но это не объяснение и тем более не оправдание, ибо факт промаха остается фактом. Чем объяснить такой промах? Объясняется этот промах недооценкой силы и значения механизма окружающих нас буржуазных государств и их разведывательных органов, старающихся использовать слабости людей, их тщеславие, их бесхарактерность для того, чтобы запутать их в свои шпионские сети и окружить ими органы Советского государства. Объясняется он недооценкой роли и значения механизма нашего социалистического государства и его разведки, недооценкой этой разведки, болтовней о том, что разведка при Советском государстве — мелочь и пустяки, что советскую разведку, как и само Советское государство, скоро придется сдать в музей древностей.

На какой почве могла возникнуть у нас эта недооценка?

Она возникла на почве недоработанности и недостаточности некоторых общих положений учения марксизма о государстве. Она получила распространение вследствие нашего непозволительно-беспечного отношения к вопросам теории государства, несмотря на то, что мы имеем практический опыт двадцатилетней государственной деятельности, дающий богатый материал для теоретических обобщений, несмотря на то, что у нас есть возможность при желании с успехом восполнить этот теоретический пробел. Мы забыли важнейшее указание Ленина о теоретических обязанностях русских марксистов, призванных разработать дальше теорию марксизма. Вот что говорит Ленин на этот счет:

«Мы вовсе не смотрим на теорию Маркса как на нечто законченное и неприкосновенное; мы

убеждены, напротив, что она положила только краеугольные камни той науки, которую социалисты **должны** двигать дальше во всех направлениях, если они не хотят отстать от жизни. Мы думаем, что для русских социалистов особенно необходима **самостоятельная** разработка теории Маркса, ибо эта теория дает лишь общие **руководящие** положения, которые применяются **в частности** к Англии иначе, чем к Франции, к Франции иначе, чем к Германии, к Германии иначе, чем к России» (Ленин, т. II, стр. 492).

Взять, например, классическую формулу теории развития социалистического государства, данную Энгельсом:

«Когда не будет общественных классов, которые нужно держать в подчинении, когда не будет господства одного класса над другим и борьбы за существование, коренящейся в современной анархии производства, когда будут устранены вытекающие отсюда столкновения и насилия, тогда уже некого будет подавлять и сдерживать, тогда исчезнет надобность в государственной власти, исполняющей ныне эту функцию. Первый акт, в котором государство выступит действительным представителем всего общества — обращение средств производства в общественную собственность, — будет его последним самостоятельным действием в качестве государства. Вмешательство государственной власти в общественные отношения станет мало-помалу излишним и прекратится само собою. На место управления лицами становится управление вещами и руководство производственными процессами. Государство не «отменяется», оно **отмирает»** (Ф. Энгельс, «Антидюринг», 1933 г., издание Партиздата, стр. 202).

Правильно ли это положение Энгельса?

Да, правильно, но при одном из двух условий: а) **если** вести изучение социалистического государства с точки зрения только лишь внутреннего развития страны, заранее отвлекаясь от международного фактора, изолируя страну и государство для удобства исследования от международной обстановки, или б) **если** предположить, что социализм уже победил во всех странах или в большинстве стран, вместо капиталистического окружения имеется налицо окружение социалистическое, нет больше угрозы нападения извне, нет больше нужды в усилении армии и государства.

Ну, а если социализм победил только в одной, отдельно взятой стране, и отвлекаться, ввиду этого, от международных условий никак невозможно, — как быть в таком случае? На этот вопрос формула Энгельса не дает ответа. Энгельс собственно и не ставит себе такого вопроса, следовательно, у него не могло быть ответа на этот вопрос. Энгельс исходит из того предположения, что социализм уже победил более или менее одновременно во всех странах или в большинстве стран. Следовательно, Энгельс исследует здесь не то или иное конкретное социалистическое государство той или иной отдельной страны, а развитие социалистического государства вообще при допущении факта победы социализма в большинстве стран — по формуле: «допустим, что социализм победил в большинстве стран, спрашивается — какие изменения должно претерпеть в этом случае пролетарское, социалистическое государство». Только этим общим и абстрактным характером проблемы можно объяснить тот факт, что при исследовании вопроса о социалистическом государстве Энгельс совершенно отвлекается от такого фактора, как международные условия, международная обстановка.

Но из этого следует, что нельзя распространять общую формулу Энгельса о судьбе социалистического государства вообще на частный и конкретный случай победы социализма в одной, отдельно взятой стране, которая имеет вокруг себя капиталистическое окружение, которая подвержена угрозе военного нападения извне, которая не может ввиду этого отвлекаться от международной обстановки и которая должна иметь в своем распоряжении и хорошо обученную армию, и хорошо организованные карательные органы, и крепкую разведку, следовательно, должна иметь свое достаточно сильное государство,— для того, чтобы иметь возможность защищать завоевания социализма от нападения извне.

Нельзя требовать от классиков марксизма, отделенных от нашего времени периодом в 45—55 лет, чтобы они предвидели все и всякие случаи зигзагов истории в каждой отдельной стране в далеком будущем. Было бы смешно требовать, чтобы классики марксизма выработали для нас готовые решения на все и всякие теоретические вопросы, которые могут возникнуть в каждой отдельной стране спустя 50—100 лет, с тем, чтобы мы, потомки классиков марксизма имели возможность спокойно лежать на печке и жевать готовые решения. **(Общий смех.)** Но мы можем и должны требовать от марксистов-ленинцев нашего времени, чтобы они не ограничивались заучиванием отдельных общих положений марксизма, чтобы они вникали в существо марксизма, чтобы они научились учитывать опыт двадцатилетнего существования социалистического государства в нашей стране, чтобы они научились, наконец, опираясь на этот опыт и исходя из существа марксизма, конкретизировать отдельные общие положения марксизма, уточнять и улучшать их. Ленин написал свою знаменитую книгу «Государство и революция» в августе 1917 года, т. е. за несколько месяцев до Октябрьской революции и создания Советского государства. Главную задачу этой книги Ленин видел в защите учения Маркса и Энгельса о государстве от искажения и опошления со стороны оппортунистов. Ленин собирался написать вторую часть «Государства и революции», где он рассчитывал подвести главные итоги опыта русских революций 1905-го и 1917-го года. Не может быть сомнения, что Ленин имел в виду во второй части своей книги разработать и развить дальше теорию государства, опираясь на опыт существования Советской власти в нашей стране. Но смерть помешала ему выполнить эту задачу. Но чего не успел сделать Ленин, должны сделать его ученики. **(Бурные аплодисменты.)**

Государство возникло на основе раскола общества на враждебные классы, возникло для того, чтобы держать в узде эксплуатируемое большинство в интересах эксплуататорского меньшинства. Орудия власти государства сосредоточивались, главным образом, в армии, в карательных органах, в разведке, в тюрьмах. Две основные функции характеризуют деятельность государства: внутренняя (главная) — держать эксплуатируемое большинство в узде и внешняя (не главная) — расширять территорию своего, господствующего класса за счет территории других государств, или защищать территорию своего государства от нападений со стороны других государств. Так было дело при рабовладельческом строе и феодализме. Так обстоит дело при капитализме.

Чтобы свергнуть капитализм, необходимо было не только снять с власти буржуазию, не только экспроприировать капиталистов, но и разбить вовсе государственную машину буржуазии, ее старую армию, ее бюрократическое чиновничество, ее полицию, и поставить на ее место новую пролетарскую государственность, новое социалистическое государство. Большевики, как известно, так именно и поступили. Но из этого вовсе не следует, что у нового пролетарского государства не могут сохраниться некоторые функции старого государства, измененные применительно к потребностям пролетарского государства. Из этого тем более не следует, что формы нашего социалистического государства должны остаться неизменными, что все первоначальные функции нашего государства должны полностью сохраниться и в дальнейшем. На самом деле формы нашего государства меняются и будут меняться в зависимости от развития нашей страны и изменения внешней обстановки.

Ленин совершенно прав, когда он говорит:

«Формы буржуазных государств чрезвычайно разнообразны, но суть их одна: все эти государства являются так или иначе, но в последнем счете обязательно **диктатурой буржуазии.** Переход от капитализма к коммунизму, конечно, не может не дать громадного обилия и разнообразия политических форм, но сущность будет при этом неизбежно одна: **диктатура пролетариата»** (Ленин, т. XXI, стр. 393).

Со времени Октябрьской революции наше социалистическое государство прошло в своем развитии две главные фазы.

Первая фаза — это период от Октябрьской революции до ликвидации эксплуататорских классов. Основная задача этого периода состояла в подавлении сопротивления свергнутых классов, в организации обороны страны от нападения интервентов, в восстановлении промышленности и сельского хозяйства, в подготовке условий для ликвидации капиталистических элементов. Сообразно с этим наше государство осуществляло в этот период две основные функции. Первая функция — подавление свергнутых классов внутри страны. Этим наше государство внешним образом напоминало предыдущие государства, функция которых состояла в подавлении непокорных, с той однако принципиальной разницей, что наше государство подавляло эксплуататорское меньшинство во имя интересов трудящегося большинства, тогда как предыдущие государства подавляли эксплуатируемое большинство во имя интересов эксплуататорского меньшинства. Вторая функция — оборона страны от нападения извне. Этим оно также напоминало внешним образом предыдущие государства, которые также занимались вооруженной защитой своих стран, с той однако принципиальной разницей, что наше государство защищало от внешнего нападения завоевания трудящегося большинства, тогда как предыдущие государства защищали в таких случаях богатство и привилегии эксплуататорского меньшинства. Была здесь еще третья функция — это хозяйственно-организаторская и культурно-воспитательная работа органов нашего государства, имевшая своей целью развитие ростков нового, социалистического хозяйства и перевоспитание людей в духе социализма. Но эта новая функция не получила в этот период серьезного развития.

Вторая фаза — это период от ликвидации капиталистических элементов города и деревни до полной победы социалистической системы хозяйства и принятия новой Конституции. Основная задача этого периода — организация социалистического хозяйства по всей стране и ликвидация последних остатков капиталистических элементов, организация культурной революции, организация вполне современной армии для обороны страны. Сообразно с этим изменились и функции нашего социалистического государства. Отпала — отмерла функция военного подавления внутри страны, ибо эксплуатация уничтожена, эксплуататоров нет больше и подавлять некого. Вместо функции подавления появилась у государства функция охраны социалистической собственности от воров и расхитителей народного добра. Сохранилась полностью функция военной защиты страны от нападений извне, стало быть, сохранились также Красная армия, Военно-Морской флот, равно как карательные органы и разведка, необходимые для вылавливания и наказания шпионов, убийц, вредителей, засылаемых в нашу страну иностранной разведкой. Сохранилась и получила полное развитие функция хозяйственно-организаторской и культурно-воспитательной работы государственных органов. Теперь основная задача нашего государства внутри страны состоит в мирной хозяйственно-организаторской и культурно-воспитательной работе. Что касается нашей армии, карательных органов и разведки, то они своим острием обращены уже не во внутрь страны, а во вне ее, против внешних врагов.

Как видите, мы имеем теперь совершенно новое, социалистическое государство, не виданное еще в истории и значительно отличающееся по своей форме и функциям от социалистического государства первой фазы.

Но развитие не может остановиться на этом. Мы идем дальше, вперед, к коммунизму. Сохранится ли у нас государство также и в период коммунизма?

Да, сохранится, если не будет ликвидировано капиталистическое окружение, если не будет уничтожена опасность военных нападений извне. При этом понятно, что формы нашего государства вновь будут изменены, сообразно с изменением внутренней и внешней обстановки.

Нет, не сохранится и отомрет, если капиталистическое окружение будет ликвидировано, если оно будет заменено окружением социалистическим.

Так обстоит дело с вопросом о социалистическом государстве.

Второй вопрос — это вопрос о советской интеллигенции.

В этом вопросе, так же как и в вопросе о государстве, существует в нашей партии некоторая неясность, неразбериха.

Несмотря на полную ясность позиции партии в вопросе о советской интеллигенции, в нашей партии все еще имеют распространение взгляды, враждебные к советской интеллигенции и несовместимые с позицией партии. Носители этих неправильных взглядов практикуют, как известно, пренебрежительное, презрительное отношение к советской интеллигенции, рассматривая ее как силу чуждую и даже враждебную рабочему классу и крестьянству. Правда, интеллигенция за период советского развития успела измениться в корне, как по своему составу, так и по своему положению, сближаясь с народом и честно сотрудничая с ним, чем она принципиально отличается от старой, буржуазной интеллигенции. Но этим товарищам, повидимому, нет дела до этого. Они продолжают дудить в старую дудку, неправильно перенося

на советскую интеллигенцию те взгляды и отношения, которые имели свое основание в старое время, когда интеллигенция находилась на службе у помещиков и капиталистов.

В старое, дореволюционное время, в условиях капитализма интеллигенция состояла прежде всего из людей имущих классов, — дворян, промышленников, купцов, кулаков и т. п. Были в рядах интеллигенции также выходцы из мещан, мелких чиновников и даже из крестьян и рабочих, но они не играли и не могли играть там решающей роли. Интеллигенция в целом кормилась у имущих классов и обслуживала их. Понятно поэтому то недоверие, переходившее нередко в ненависть, которое питали к ней революционные элементы нашей страны и прежде всего рабочие. Правда, старая интеллигенция дала отдельные единицы и десятки смелых и революционных людей, ставших на точку зрения рабочего класса и связавших до конца свою судьбу с судьбой рабочего класса. Но таких людей среди интеллигенции было слишком мало, и они не могли изменить физиономию интеллигенции в целом.

Дело с интеллигенцией изменилось, однако, в корне после Октябрьской революции, после разгрома иностранной военной интервенции, особенно после победы индустриализации и коллективизации, когда уничтожение эксплуатации и утверждение социалистической системы хозяйства создали реальную возможность дать стране и провести в жизнь новую Конституцию. Наиболее влиятельная и квалифицированная часть старой интеллигенции уже в первые дни Октябрьской революции откололась от остальной массы интеллигенции, объявила борьбу Советской власти и пошла в саботажники. Она понесла за это заслуженную кару, была разбита и рассеяна органами Советской власти. Впоследствии большинство уцелевших из них завербовалось врагам нашей страны во вредители, в шпионы, вычеркнув себя тем самым из рядов интеллигенции. Другая часть старой интеллигенции, менее квалифицированная, но более многочисленная, долго еще продолжала топтаться на месте, выжидая «лучших времен», но потом, видимо, махнула рукой и решила пойти в службисты, решила ужиться с Советской властью. Большая часть этой группы старой интеллигенции успела уже состариться и начинает выходить из строя. Третья часть старой интеллигенции, главным образом, рядовая ее часть, имевшая еще меньше квалификации, чем предыдущая часть, присоединилась к народу и пошла за Советской властью. Ей необходимо было доучиваться, и она действительно стала доучиваться в наших вузах. Но наряду с этим мучительным процессом дифференциации и разлома старой интеллигенции шел бурный процесс формирования, мобилизации и собирания сил новой интеллигенции. Сотни тысяч молодых людей, выходцев из рядов рабочего класса, крестьянства, трудовой интеллигенции пошли в вузы и техникумы и, вернувшись из школ, заполнили поредевшие ряды интеллигенции. Они влили в интеллигенцию новую кровь и оживили ее по-новому, по-советски. Они в корне изменили весь облик интеллигенции, по образу своему и подобию. Остатки старой интеллигенции оказались растворенными в недрах новой, советской, народной интеллигенции. Создалась, таким образом, новая, советская интеллигенция, тесно связанная с народом и готовая в своей массе служить ему верой и правдой.

В итоге мы имеем теперь многочисленную, новую, народную, социалистическую интеллигенцию, в корне отличающуюся от старой, буржуазной интеллигенции как по своему составу, так и по своему социально-политическому облику.

К старой дореволюционной интеллигенции, служившей помещикам и капиталистам, вполне подходила старая теория об интеллигенции, указывавшая на необходимость недоверия к ней и борьбы с ней. Теперь эта теория отжила свой век и она уже не подходит к нашей новой, советской интеллигенции. Для новой интеллигенции нужна новая теория, указывающая на необходимость дружеского отношения к ней, заботы о ней, уважения к ней и сотрудничества с ней во имя интересов рабочего класса и крестьянства.

Кажется, понятно.

Тем более удивительно и странно, что после всех этих коренных изменений в положении интеллигенции у нас в партии еще имеются, оказывается, люди, пытающиеся старую теорию, направленную против буржуазной интеллигенции, применить к нашей новой, советской интеллигенции, являющейся в своей основе социалистической интеллигенцией. Эти люди, оказывается, утверждают, что рабочие и крестьяне, недавно еще работавшие по-стахановски на заводах и в колхозах, а потом направленные в вузы для получения образования, перестают быть тем самым настоящими людьми, становятся людьми второго сорта. Выходит, что образование — вредная и опасная штука. **(Смех.)** Мы хотим сделать всех рабочих и всех крестьян культурными и образованными, и мы сделаем это со временем. Но по взгляду этих странных товарищей получается, что подобная затея таит в себе большую опасность, ибо после того как рабочие и крестьяне станут культурными и образованными, они могут оказаться перед опасностью быть зачисленными в разряд людей второго сорта. **(Общий смех.)** Не исключено, что со временем эти странные товарищи могут докатиться до воспевания отсталости, невежества, темноты, мракобесия. Оно и понятно. Теоретические вывихи никогда не вели и не могут вести к добру.

Так обстоит дело с вопросом о нашей новой, социалистической интеллигенции.

***

Наши задачи в области дальнейшего укрепления партии:

1. Систематически улучшать состав партии, подымая уровень сознательности членов партии и принимая в ряды партии в порядке индивидуального отбора только лишь проверенных и преданных делу коммунизма товарищей;

2. Приблизить руководящие органы к низовой работе с тем, чтобы сделать их руководящую работу все более оперативной и конкретной, все менее заседательской и канцелярской;

3. Централизовать дело подбора кадров, заботливо выращивать кадры, тщательно изучать достоинства и недостатки работников, смелее выдвигать молодых работников, приспособлять дело подбора и расстановки кадров к требованиям политической линии партии;

4. Централизовать дело партийной пропаганды и агитации, расширить пропаганду идей марксизма-ленинизма, поднять теоретический уровень и политическую закалку наших кадров.

***

Товарищи! Я кончаю свой отчетный доклад.

Я обрисовал в общих чертах путь, пройденный нашей партией за отчетный период. Результаты ра-

боты партии и ее ЦК за этот период известны. Были у нас недочеты и ошибки. Партия и ее ЦК не скрывали их и старались их исправить. Есть и серьезные успехи и большие достижения, которые не должны вскружить нам голову.

Главный итог состоит в том, что рабочий класс нашей страны, уничтожив эксплуатацию человека человеком и утвердив социалистический строй, доказал всему миру правоту своего дела. В этом главный итог, так как он укрепляет веру в силы рабочего класса и в неизбежность его окончательной победы.

Буржуазия всех стран твердит, что народ не может обойтись без капиталистов и помещиков, без купцов и кулаков. Рабочий класс нашей страны доказал на деле, что народ может с успехом обойтись без эксплуататоров.

Буржуазия всех стран твердит, что рабочий класс, разрушив старые буржуазные порядки, не способен построить что-либо новое, взамен старого. Рабочий класс нашей страны доказал на деле, что он вполне способен не только разрушить старый строй, но и построить новый, лучший, социалистический строй и при том такой строй, который не знает ни кризисов, ни безработицы.

Буржуазия всех стран твердит, что крестьянство не способно стать на путь социализма. Колхозное крестьянство нашей страны доказало на деле, что оно может с успехом стать на путь социализма.

Главное, чего особенно добиваются буржуазия всех стран и ее реформистские прихвостни, — это то, чтобы искоренить в рабочем классе веру в свои силы, веру в возможность и неизбежность его победы и тем самым увековечить капиталистическое рабство. Ибо буржуазия знает, что если капитализм еще не свергнут и он продолжает все еще существовать, то этим он обязан не своим хорошим качествам, а тому, что у пролетариата нет еще достаточной веры в возможность своей победы. Нельзя сказать, чтобы старания буржуазии в этом направлении оставались вполне безуспешными. Нужно признать, что буржуазии и ее агентам в рабочем классе удалось в известной мере отравить душу рабочего класса ядом сомнений и неверия. Если успехи рабочего класса нашей страны, если его борьба и победа послужат к тому, чтобы поднять дух рабочего класса капиталистических стран и укрепить в нем веру в свои силы, веру в свою победу, то наша партия может сказать, что она работает недаром. Можно не сомневаться, что так оно и будет. **(Бурные продолжительные аплодисменты.)**

Да здравствует наш победоносный рабочий класс! **(аплодисменты.)**

Да здравствует наше победоносное колхозное крестьянство! **(аплодисменты.)**

Да здравствует наша социалистическая интеллигенция! **(аплодисменты.)**

Да здравствует великая дружба народов нашей страны! **(аплодисменты.)**

Да здравствует Всесоюзная коммунистическая партия большевиков! **(аплодисменты.)**

(Все делегаты встают, стоя приветствуют товарища Сталина и устраивают ему продолжительную овацию. Возгласы: «Ура! Да здравствует товарищ Сталин! Великому Сталину — ура! Нашему любимому Сталину — ура!».)

Резолюция XVIII съезда ВКП(б)

по отчетному докладу товарища СТАЛИНА

о работе ЦК ВКП(б)

(*ПРИНЯТА ЕДИНОГЛАСНО*).

ЗАСЛУШАВ И ОБСУДИВ ОТЧЕТНЫЙ ДОКЛАД тов. СТАЛИНА О РАБОТЕ ЦК ВКП(б), XVIII СЪЕЗД ВКП(б) ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. ОДОБРИТЬ ПОЛИТИЧЕСКУЮ ЛИНИЮ И ПРАКТИЧЕСКУЮ РАБОТУ ЦК ВКП(б).

2. ОДОБРИТЬ ОТЧЕТНЫЙ ДОКЛАД тов. СТАЛИНА И ПРЕДЛОЖИТЬ ВСЕМ ПАРТОРГАНИЗАЦИЯМ РУКОВОДСТВОВАТЬСЯ В СВОЕЙ РАБОТЕ ПОЛОЖЕНИЯМИ И ЗАДАЧАМИ, ВЫДВИНУТЫМИ В ДОКЛАДЕ тов. СТАЛИНА.

Образы творцов Октября на экране

И. Ф. Попов

Двух лет еще не прошло с тех пор, как впервые на нашем экране появились художественные образы творцов Октября — Ленина и Сталина в картине «Ленин в Октябре».

За этим первым опытом последовали «Человек с ружьем», «Великое зарево», «Выборгская сторона». Осуществление гигантской задачи художественного воплощения образов величайших людей нашей эпохи началось. Несомненно, что для искусства эпохи социализма эта задача останется постоянной и будет путеводной звездой в исканиях наиболее яркого и глубокого отображения своего времени. В свете этой большой перспективы пройденный срок очень невелик, и первые шаги замечательны уже тем, что они открыли страницы еще неведомой, но предчувствуемой и угадываемой блестящей серии будущих произведений эпохи социалистического возрождения человечества.

Однако бесспорность большой перспективы не должна снижать наших требований к работе художников текущего дня. Нынешнее поколение работников искусства не может удовлетвориться мыслью о том, что будущее поместит их несовершенные созданья рядом с великими достижениями социалистического творчества на манер того, как в музее первобытная мотыга фигурирует рядом с поздними сложнейшими сельскохозяйственными машинами.

Нынешние художники должны бороться за честь быть создателями блистательных образцов воплощения в художественном творчестве великих гениев пролетарской революции.

Наши первые фильмы, где показаны великие вожди социалистической революции — Ленин и Сталин, разумеется, имели свою историю. Наша критика отметила уже, что их возникновение подготовлено разнообразными предшествовавшими им попытками дать изображение героев революции, воспитанных Лениным и Сталиным, героев, в которых в той или иной мере представлены черты ленинско-сталинского стиля. Указывалось, например, на преемственную связь между фильмами о Ленине и Сталине и фильмами о Чапаеве и Тимирязеве. Это, может быть, справедливо. Но справедливо только в самой общей форме, а именно в том смысле, что приступить к воплощению в художественных образах величайших гениев революции наше искусство не могло, не накопив известного опыта и не достигнув известной высоты художественной культуры как искусство социалистического реализма. Такое общее утверждение, однако, ничего не дает для ориентации в дальнейшем пути.

На фото — кадр из фильма «Ленин в 1918 году». Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Постановка М. Ромма. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. В кадре — сцена митинга на заводе б. Михельсона.

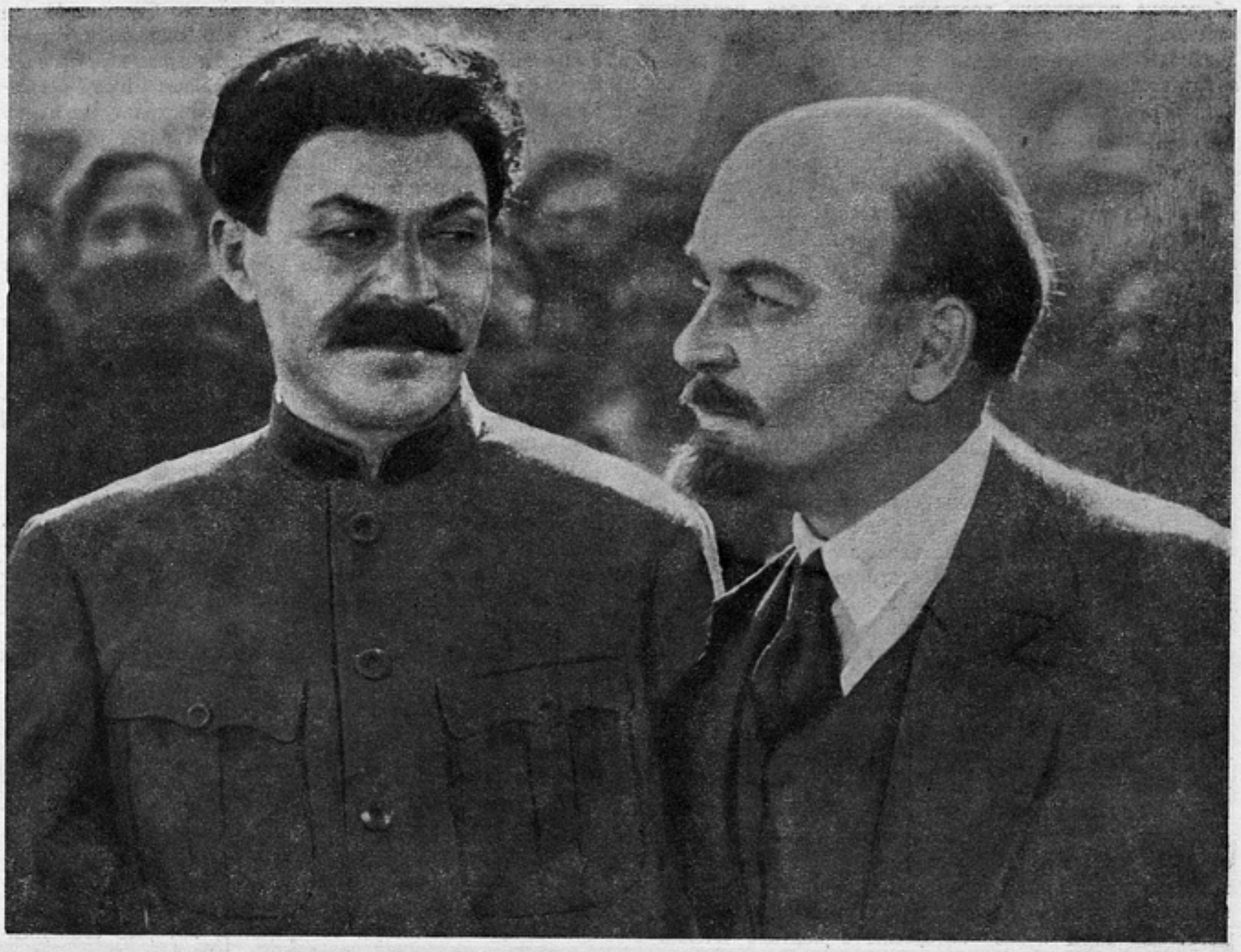
Мне кажется, что для понимания сильных сторон фильмов о Ленине и Сталине надо обратиться к образам великих вождей, уже запечатленным в народном творчестве.

Конечно, каждый из художников, работавших над образами Ленина и Сталина в созданных фильмах, обращался в ходе своего творчества к самым разнообразным источникам. Но есть один объективный факт, который независимо от субъективных отклонений был, мне кажется, решающим для содержания и общего колорита образов Ленина и Сталина, как они показаны в первых наших четырех фильмах. Это тот факт, что к моменту, когда началось создание этих картин, народное творчество уже создало отчетливый образ великих вождей. Народное творчество вообще часто обгоняет профессиональное искусство, потому что формы проявления народной художественной фантазии легки и подвижны — это поговорки, пословицы, короткие были, частушки, песни, сказки, эпические сказания; следует отнести дальше к народному творчеству и необычайно распространенные в наше время своего рода летописные записи, воспоминания живых свидетелей тех или иных событий, воспоминания, в которых люди из народной гущи не ограничиваются простым протокольным воспроизведением события, но привносят свою долю толкования, осмысливания, сопоставления, суждения, а значит, и творчества. Легкость и подвижность художественной формы порождает быстроту отзывности народного творчества на важные и глубокие изменения в народной судьбе. Вот отчего раньше, чем профессиональное искусство пришло к тому, чтобы поставить перед собой задачу работы над образами величайших вождей революции, эти образы уже жили в ярких и живых созданьях народной фантазии.

Мотив связи самых разнообразных явлений новой жизни с представлениями и воспоминаниями о Ленине и Сталине неизменно присутствует в народном художественном творчестве как преобладающий и самый характерный. Это очень понятно. История человечества не знала событий, которые бы таким коренным образом меняли весь жизненный уклад и весь повседневный быт широчайших народных масс, как сделала это Великая Октябрьская социалистическая революция на пространстве одной шестой мира. Естественно, что такое всеобъемлющее и грандиозное явление народной жизни, как слом старого уклада и рождение нового, должно было стать — и действительно стало — содержанием самых разнообразных проявлений художественного творчества народов Советского Союза. Естественно также, что народное творчество олицетворяет революцию в образах величайших из вождей — Ленине и Сталине, потому что никто за всю мировую историю так не воплотил в результатах своей деятельности все вековые чаяния и мечтания трудового народа о счастье и правде, как гениальные создатели коммунистической партии и вожди первой в истории человечества победоносной социалистической революции — Ленин и Сталин.

«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ»

Сценарий А. Каплера. Постановка М. Ромма. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото (в центре) нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина



«ВЕЛИКОЕ ЗАРЕВО»
Сценарий Г. Цагарели и М. Чиаурели. Постановка М. Чиаурели. Гл. оператор А. Дигмелов. Грузфильм. На фото: арт. К. Мюффке в роли В. И. Ленина и арт. М. Геловани в роли И. В. Сталина

Широчайшая популярность в народе первых фильмов о Ленине и Сталине тем и объясняется, что в построении художественных образов великих вождей они нашли перекличку с тем, что уже прочно отложилось в народном сознании.

На выставке народного изобразительного искусства, открывшейся в Москве 12 февраля и посвященной великим творцам Октября — Ленину и Сталину, есть одно полотно, особенное среди других по своей теме. Картина названа «Фильм «Ленин в Октябре» в узбекском кишлаке»; под картиной обозначен автор «Шапыгин, 28 лет. Служащий. Узбекская ССР». Южный вечер, синеет небо, на заднем плане глинобитные дома, улица полна народу; пестреют в полумраке яркие халаты; плотно стеснившись, люди смотрят на экран, натянутый меж двух высоких столбов. Внимание напряжено, все замерли в глубокой сосредоточенности — в кадре Владимир Ильич разговаривает с рабочим-большевиком Василием.

Нельзя без волнения смотреть на это полотно, хоть оно и сделано не совсем уверенной ученической рукой. Как наглядно, что кино действительно самое массовое из искусств! И как понятно, что фильмы о Ленине и Сталине становятся обязательно народным зрелищем и зрелищем, любимым народом, близким ему. По трепетному волненью, которое объединило всех декхан, смотрящих фильм, вы угадываете, что образ вождя живет в сердцах всех этих освобожденных счастливых людей. Художнику удалось почувствовать и передать характерное содержательное явление из жизни кишлака, далекого от столицы мировой революции. Явление, типичное для нашего времени. История человечества не знала народных героев, народных вождей, которые были бы так близки народу, так понятны, так любимы народом, как любимы, понятны и близки великие вожди Октябрьской социалистической революции Ленин и Сталин.

Образы вождей возникают постоянно в народном воображении, связываясь с ежедневными впечатлениями новой строящейся и обновляющейся жизни. Вот картина педагога Шуваева «Дом отдыха»: веранда над рекой; ласковое солнце; мягкий пейзаж; спокойные кресла, — в позах людей безмятежность, забота где-то далеко. Уверенная, тихая радость разлита во всем. А на возвышении веранды — весь в цветах бюст Сталина из могучей бронзы. Или картина рабочего Озерова: солнечный летний день на канале Москва — Волга. Легкий ветерок бороздит волну; бежит пароход с экскурсантами; пестреют яркие женские платья; на ступеньках набережной машут руками дети. А на береговом граните высится памятник Ленину.

Перекликаясь с народным творчеством, наши фильмы о Ленине и Сталине проводят мотив неразрывной связи народа и вождей революции как сквозной и ведущий мотив.

В картине «Ленин в Октябре» эта связь выражена в прекрасном собирательном образе рабочего Василия, в

обрисовке подготовки восстания на заводах, нарастания народной решимости взяться за оружие, идущего параллельно и неразрывно с развертыванием стратегического плана вождей восстания, наконец, в обрисовке всей обстановки Смольного и, в особенности, в финале, рисующем Ленина среди представителей победившего народа; при этом в финал мастерски вплетена превосходная деталь, оттеняющая основной лейтмотив, — это появление в зале Съезда советов деревенского паренька, жаждущего увидеть Ленина, и его восторженный крик «Обыкновенный».

Картина «Человек с ружьем» вообще строит весь свой сюжет на указанном мотиве связи народных масс и их чаяний с революцией, воплощенной в лице ее вождей. В первых же кадрах она показывает основного героя в окопах среди солдат за составлением письма к Ленину и дальше отмечает этапы роста Шадрина, все время связывая их с тем или иным его общением с вождями революции.

По тому же типу связи судеб и роста главных героев (Георгия и Ершова) с общением с вождями построен сюжет картины «Великое зарево». Что же касается картины «Выборгская сторона», то ее только относительно можно причислить к фильмам о вождях революции, но и в ней отправный и заключительный момент судьбы героя связан с направляющими указаниями вождей революции.

Следуют также за народным творчеством разбираемые нами картины и в другом сквозном своем мотиве. Все три фильма — «Ленин в Октябре», «Человек с ружьем», «Великое зарево» — изображают на целом ряде деталей всегда напряженное и заостренное внимание вождей революции к мельчайшим фактам народной жизни, к запросам масс, а также несравненное уменье вождей подмечать заурядные повседневные явления и находить в малом и случайном отражение большого и закономерного. В этом плане интересны в картине «Ленин в Октябре» сцены Владимира Ильича с Василием, когда Ленин расспрашивает Василия о настроениях в столице; очень хорошо оттеняет этот мотив сцена разговора Ленина с Шадриным в Смольном в картине «Человек с ружьем»; а в картине «Великое зарево» чудесна в этом отношении сцена беседы товарища Сталина в редакции «Правды» с делегацией солдат, приехавших с фронта. Кстати сказать, эта сцена из «Великого зарева» превосходит сцены с аналогичным тематическим содержанием других картин тем, что в ней не только доведена до зрителя намеченная тема, но и переданы характерные черты речи Сталина, речи точной, ясной, сжатой, афористичной и полной здорового веселого юмора.

Страна, ведомая Сталиным по ленинскому пути, создала народные песни и сказания, в которых гениальные вожди революции показаны связанными меж собой великой дружбой. Хорошо об этом поется в известной народной песне о двух соколах: «Один сокол — Ленин, другой сокол — Сталин». Этот присутствующий в произведениях народного творчества мотив также находит свое отражение во всех разбираемых нами картинах.

Наконец, также полностью совпадая с произведениями народного творчества, три фильма показывают нам великих вождей революции прозорливыми распознавателями махинаций врагов народа, непримиримыми ко всяким колебаниям и полными теплого, чуткого внимания к друзьям и борцам за народное дело.

Таким образом кино — самое массовое из искусств — оказалось в своих первых изображениях творцов Октября верным образу гениальных вождей, запечатленному в произведениях народного творчества. И в этом большая заслуга первых картин о Ленине и Сталине. Но не только в этом. Во всех трех картинах широко и удачно использованы богатые выразительные средства кино для широкого показа исторической обстановки, в которой происходят события. Картина «Ленин в Октябре» хорошо передает бурлящую и кипучую жизнь революционного Петрограда в дни восстания. Мы видим заводы, казармы, улицы, присутствуем на заседаниях то штаба революции — Центрального Комитета большевиков, то штаба контрреволюции — министров Керенского; мы видим прибытие «Авроры», штурм Зимнего, кипящий молодой энергией Смольный.

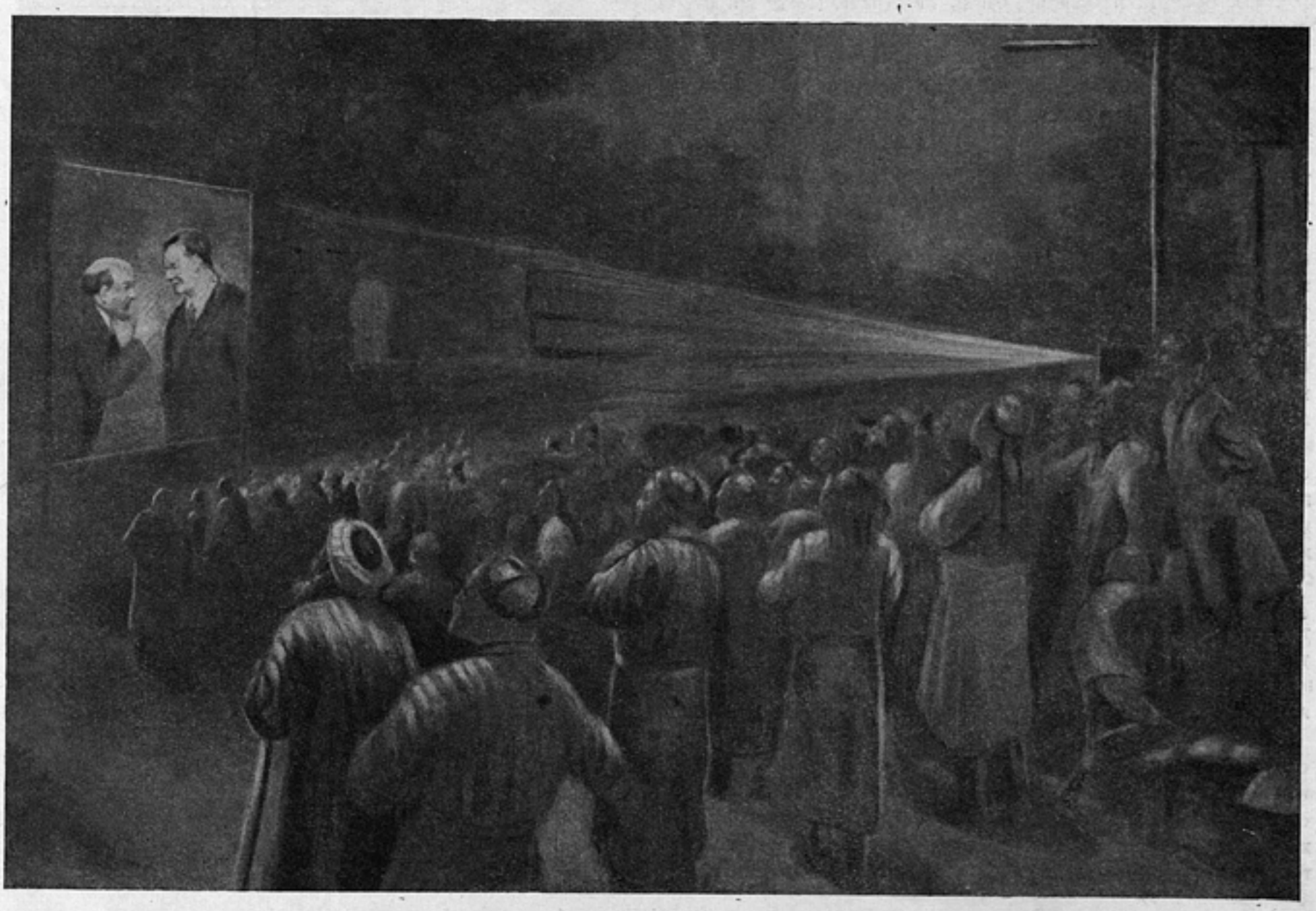
Картина «Человек с ружьем» ведет нас на фронт, в окопы, затем так же широко, как и в предыдущей картине, вводит нас в атмосферу революционной столицы и, наконец, снова возвращает нас на фронт, но уже на иной фронт, с иными, перерожденными революционной бурей борцами, теперь уже за собственное кровное народное дело, а не за чуждые им интересы капиталистов. «Великое зарево» расширяет кинематографическое полотно еще больше, захватывая, кроме материала, использованного в картинах «Ленин в Октябре» и «Человек с ружьем», также и показом Грузии. Колорит эпохи, обстановки, классов дан во всех трех картинах ярко и разнообразно.

Все три картины строились по замыслу авторов, как произведения драматургические, не хроникальные. Возникает вопрос: использованы ли в этих трех картинах достаточно полно те возможности и средства, которыми располагает драматургическая форма для раскрытия характеров исторических лиц и для обрисовки исторической обстановки. Это прекрасно, что разбираемые фильмы вдохновлялись образами, созданными народным творчеством, но можно и должно требовать от драматургической формы, чтобы она развернула также и блистательные средства, только ей одной присущие и превосходящие во многом те средства, которые свойственны другим поэтическим формам. Недаром Пушкин относил драматургическую форму к высоким ступеням поэтического творчества, ожидая от этих форм наличия единого плана и требуя от драматического писателя наряду с другими свойствами прежде всего «философии» и «государственных мыслей историка». В этом отношении все три картины еще далеки от того уровня, которого следует требовать от драматургических кинопроизведений, посвященных изображению великих вождей и великих событий социалистической революции. Больше чем в других единый план достигнут в картине «Ленин в Октябре». В ней все построено на подготовке, на нарастании восстания. В ней сделана попытка показать расстановку борющихся сил, показать то сопротивление и те препятствия, которые понадобилось сломить победоносной революции.

Однако от такого рода исторических произведений мы вправе требовать еще большей драматической остроты, большого показа идейной вооруженности, идейного пафоса революции, показа воодушевления народных масс целями конечного освобождения человечества, — и показа не только в речах, но и в действенных положениях, когда скрещиваются борющиеся друг с другом исторические силы. Для того чтобы пояснить нашу мысль, возьмем для сравнения между собою две сцены, в которых даны высказывания вождей о предстоящих задачах: из картины «Ленин в Октябре»—сцену заседания ЦК и из картины «Великое зарево»—сцену выступления Сталина с заключительным словом на VI партсъезде. Первая сцена без какой-либо подготовки: ничто в сценарии не создало в зрителе ощущения опасности срыва подготовляемого восстания, а уже дается

ВЫСТАВКА «ЛЕНИН И СТАЛИН В НАРОДНОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ»

«В. И. ЛЕНИН»
Картина Н. И. Сереженко



«ФИЛЬМ «ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ» В УЗБЕКСКОМ КИШЛАКЕ».
Картина Шапыгина

«ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ»
Нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина. (Театр им. Вахтангова)

речь В. И. Ленина о невозможности ждать с назначением восстания. То, что в исторической действительности было сильнейшим выражением гениальнейшей проницательности и глубочайшего стратегического прогноза, фильм не сумел показать во всем подлинном величии. Разумеется, гениальные слова Ленина потрясают, но драматург здесь выступает только как регистратор исторического события, только как летописец, как хроникер. И совершенно другое дело в картине «Великое зарево» в сцене, когда на VI съезде Сталин произносит свое заключительное слово. Здесь все тщательно подготовлено. Мы знаем, как реакция керенщины добивалась обезглавления революции, как ей удалось заставить Ленина временно уйти в подполье; мы видим налаженную связь Ленина со Сталиным, видим и ощущаем всю предательскую низость господ каменевых; и после такой подготовки мы слушаем доклад великого соратника Ленина, ощущая всю остроту исторического момента. Здесь драматург помогает нам усвоить и ощутить ту гениальную оценку исторического момента, которая дается в словах вождя. И оттого эта сцена становится одной из сильнейших, острейших и увлекательнейших сцен всей картины.

Но взятая в целой своей драматургической конструкции картина «Ленин в Октябре» несомненно превосходит и «Великое зарево» и «Человек с ружьем» по стройности и единству драматургического плана. Взять хотя бы то обстоятельство, что из всех трех фильмов только в фильме «Ленин в Октябре» центральной линией сюжета является Октябрьское восстание как великое историческое событие и, следовательно, роли вождей восстания являются центральными ролями всего произведения. Однако в этом фильме наибольшая сценическая и фабульная острота приходится не на показ острейших поворотов в судьбе восстания, а, следовательно, и не на показ вождей революции в эти острейшие моменты, а на показ подсобной линии с приключением шпика. Разумеется, и эта линия необычайно волнует зрителя, так как она связана с угрозой жизни вождю революции, но тем не менее линия эта проходит вне раскрытия подлинной великой исторической драмы, содержавшей в себе моменты невиданного напряжения.

Шагом вперед по сравнению с разобранными нами тремя кинопроизведениями является опубликованный сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой «Ленин». Здесь единый план драматургического произведения взят в очень глубоком разрезе. Первый же эпизод — встреча Ленина с Горьким — представляет нам столкновение различных пониманий гуманизма. Затем идет прекрасное, так сказать, «снятие» одного из этих толкований в сцене Ленина, Горького и Коробова. А дальше вся фабула очень стройно и напряженно продолжает раскрытие начальной темы борьбы за подлинный гуманизм, за счастье человечества в условиях звериного натиска и звериной злобы врагов революции. Наряду с тонким психологическим рисунком различных характеров сценарий дает ощущение с м ы с л а ведущейся борьбы и очень ясно вскрывает классовое ее содержание. Здесь острые моменты фабулы хорошо подготовлены и хорошо освещены должным пониманием исторических событий. Встреча Ленина с кулаком и зловещая угроза кулака подготовляют нас к эпизодам заговора, вскрывают классовый смысл презренного и чудовищного предательства, направленного против вождя революции, и наконец, освещают в истинном историческом свете страшное злодеяние на дворе завода Михельсона.

Насколько в предыдущих вещах чувствовалось стремление к простому иллюстративному воспроизведению в лицах различных подлинно имевших место исторических сцен и эпизодов, настолько в сценарии «Ленин» ощущается задача художественно правдивого конструирования образов, их исторически правдивого философского осмысливания и обобщения. Можно пожалеть только, что в этой работе автор несколько меньше использовал выразительные средства кино для изображения исторической среды и обстановки, чем в картине «Ленин в Октябре».

Вещь значительно выиграла бы в силе, если бы зрителю, хотя бы при помощи самых лаконичных деталей, но образно и в драматически живых столкновениях была показана историческая обстановка в том свете, в котором сейчас ее рисует вводная надпись. Коробов и Василий рассказывают Владимиру Ильичу об ожесточенных попытках кулаков задушить революцию голодом. Для образного воплощения этой тенденции враждебных сил кинематография и драматургия вообще могли бы найти выразительные средства более сильные, чем сцена разговора с Лениным озверелого кулака, пришедшего в разгар гражданской войны в Кремль для произнесения своих угроз по адресу вождя революции. Как ни сильна эта сцена сама по себе, ее недостаточно! Здесь нужна была целая линия, хорошо ввязанная в фабулу.

Драматургически появление кулака и уход не имеют никакого фабульного завершения.

Исполнители центральных ролей пошли вслед за авторами и сделали шаг вперед на пути освобождения от стремления к портретному воспроизведению внешних черт и к подражательному жесту.

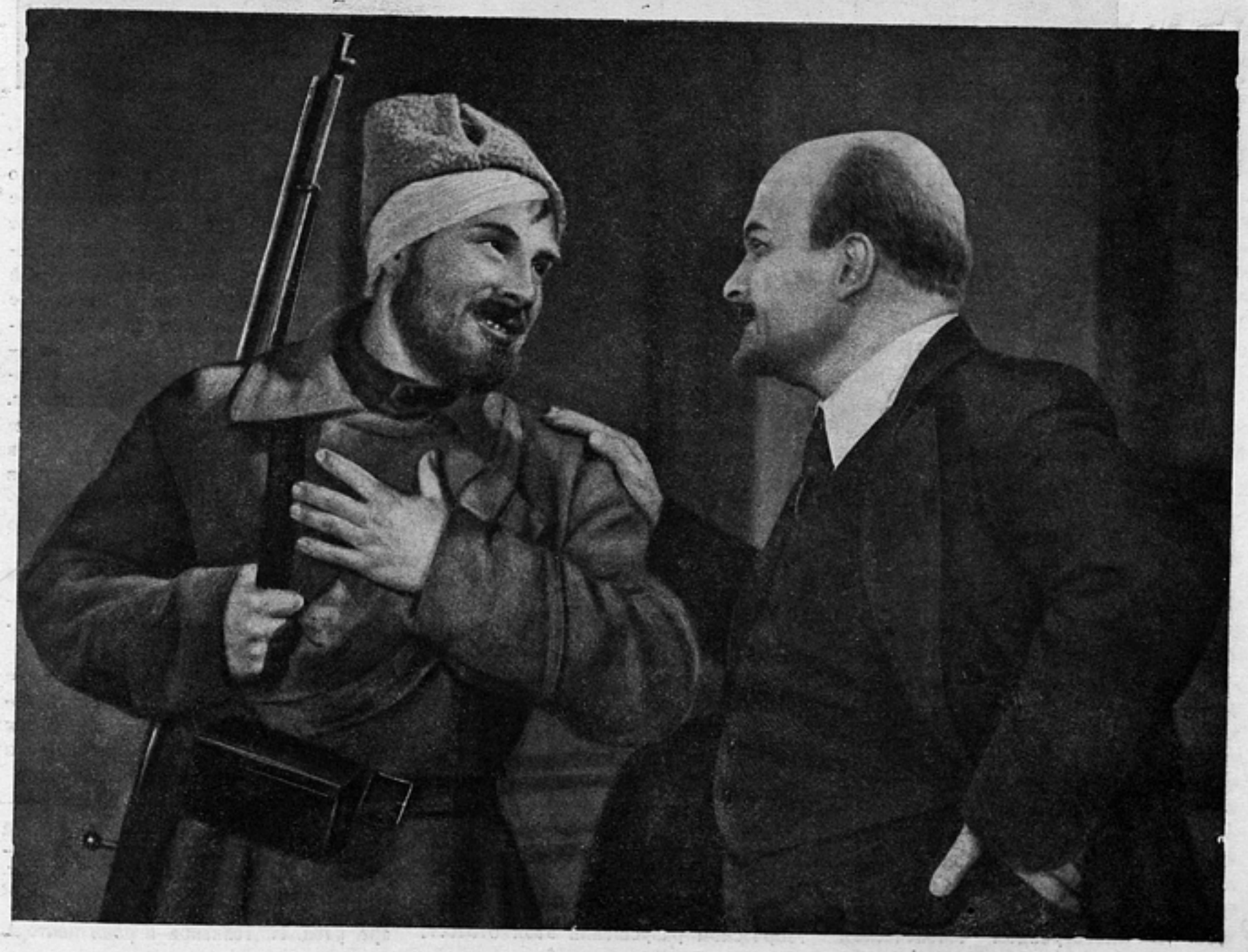
Оно сильно чувствовалось даже у Щукина, добившегося в картине «Ленин в Октябре» в целом мастерского исполнения. Отход от воспроизведения портретных черт и подражательного жеста несомненно дает бо́льшую свободу актеру в отыскании подлинной правды великого исторического характера. Интересен в этом отношении показанный на выставке народного изобразительного искусства портрет Ленина, сделанный художником Сереженко. Художник довольно смело отошел от фотографического оригинала и сумел найти волнующее, глубоко правдивое внутреннее сходство.

Радостно констатировать, что уже достигнуты немалые успехи на пути к созданию средствами самого массового из искусств художественных образов великих творцов Октября. Творческие искания и усилия наших кинодраматургов должны в дальнейшем устремиться к тому, чтобы найти средства для художественного изображения творцов Октября прежде всего как гениальных стратегов великой социалистической революции, как гениальных мыслителей и учителей возрождающегося человечества.

Для образов бесконечно меньшего исторического масштаба Шекспир находил в своих исторических хрониках или, например, в трагедии «Юлий Цезарь» такого рода драматические ситуации, в которых за столкновениями его героев мы ясно ощущаем столкновения борющихся между собою тенденций исторического развития, исторически обусловленных мировоззрений, страстей, интересов. Повороты в истории Великой социалистической революции знают ситуации, необычайно сильные по глубине своего исторического смысла и по остроте столкновения борющихся сил. Задача нашей кинодраматургии—не только научиться находить, но и художественно воссоздавать эти поворотные моменты со всей остротой философского анализа и со всей убедительностью художественного синтеза, концентрирующего черты эпохи в содержательных образах. Тогда нашей кинодраматургии удастся передать средствами искусства не только характер величайших людей нашей эпохи, но также богатство и историческое значение их гениальных идей.

Во введении к «Истории Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков)» сказано: «Изучение героической истории большевистской партии вооружает знанием законов общественного развития и политической борьбы, знанием движущих сил революции». Эти слова должны стать руководством для нашей кинодраматургии в ее будущих работах, посвященных художественному воссозданию образов творцов Октября. Надо искать настолько глубокого проникновения в материал, чтобы достигнуть, наконец, такой драматургической формы, которая вскрывала бы глубокий смысл общественного развития и политической борьбы и показывала бы зрителю действующих лиц как конкретных живых носителей движущих сил революции.

«ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ»
Сценарий Н. Погодина. Постановка засл. деят. иск. С. Юткевича. Оператор И. Мартов. Ленфильм. На фото: арт. Б. Тенин в роли Шадрина и засл. арт. респ. М. Штраух в роли В. И. Ленина.



Произведение мысли и страсти

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»

Ил. Трауберг

Прошлый год ознаменован в советской кинематографии созданием ряда крупных историко-революционных фильмов, определивших новый, так называемый «биографический жанр».

Эта творческая линия, закрепленная в тематическом плане 1939 года, приобрела в советском кино огромный удельный вес: фильмы о Фрунзе, о Кирове, об Орджоникидзе, о Дзержинском и других вождях партии и рабочего класса должны явиться важнейшим разделом творческой работы советских кинодраматургов и режиссеров.

Создание образов замечательных людей революционной эпохи, лучших сынов народа является основной задачей творчества советских художников. В многогранном человеческом образе, в его деяниях, мыслях и страстях должны сквозить основные черты большевика — связь с народом, единство индивидуума с коллективом. «Герои, выдающиеся личности могут играть серьезную роль в жизни общества лишь постольку, поскольку они сумеют правильно понять условия развития общества, понять, как их изменить к лучшему» — говорит история нашей партии.

Борьба лучших людей — героев, выдвинутых народом, за изменение жизни, за переделку ее, — такова в сущности внутренняя, общая для всех этих картин тема. Не фактография, не примитивное внешнее «правдоподобие» является творческим методом художника при полноценном творческом разрешении этой ответственной темы. Преодолеть документ, проникнуть в существо исторического факта и найти в нем то, что рождает образ, представленный себе художником, воображенный им,—вот в чем основная трудность для мастера, создающего биографический фильм. Знание материала, изучение документов — лишь ступени для достижения высшей цели: цель эта — проникновение в конкретный, неповторимый, внутренний образ человека.

Объективно правдивое произведение искусства невозможно, если в нем отсутствуют творческая мысль и страсть художника, смело возрождающего на экране художественную истину.

Успех историко-биографического произведения определится не степенью достигнутого внешнего сходства (факты — верны, лица — похожи), не иллюстративной хронологической точностью, но внутренней силой образа, правильным вскрытием его характера, типических черт и вместе с тем его индивидуальности.

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ». Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Постановка М. Ромма. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина и засл. арт. респ. И. Толчанов в роли доктора.

Этот путь — самый сложный в искусстве. Мы вправе заявить, что этот путь начат в советской кинематографии картиной «Ленин в 1918 году». Создатели ее—драматург А. Каплер и режиссер М. Ромм — поднялись на новую творческую ступень, высшую по отношению к их первой, отличной и любимой народом картине «Ленин в Октябре». Отчетлив рост художников, и в первую очередь он проявляется в большей смелости, большей художественной правде, меньшей иллюстративности, меньшем увлечении фактографией.

Творческая смелость определила волнующую философскую глубину фильма, превратила его в произведение большей мысли, большей человеческой страсти.

В этом основная заслуга художников.

***

«И действительно, все, что существует во вселенной, как сущность, как явление или как воображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках, которые настолько превосходны, что создают такую же гармонию в одном единственном взгляде, какую образуют предметы».

(Леонардо да-Винчи о живописце).

Творческая сила фильма «Ленин в 1918 году» является органическим следствием правильного раскрытия в сценарии творческой задачи, следствием правильного раскрытия сценария в его новом качестве, в пластических образах фильма.

Некоторые критики и драматурги в последнее время стали излишне свободно определять сценарий как «законченное литературное произведение». Художественная, литературная законченность снимает для них вопрос об органической связи киносценария с фильмом. Они считают ненужным учитывать силу перевоплощения литературных образов в образы экранные. Они не понимают либо не желают понять, что литературная законченность кинодраматургического произведения должна обеспечить полноценность — пластическую, зрительную, звуковую — будущего фильма.

Читая сценарий, мы часто забываем, что его описательная сила — это сила локальной атмосферы фильма, что сценарные реплики зритель не прочтет, но услышит, что героя он воспримет прежде всего в актерском воплощении... Никому не нужен сценарий, годный только для публикации в толстом журнале: в погоне за этой почестью некоторые авторы забыли, что сценарий есть особый тип литературного творчества, вся ценность которого в итоге итогов познается миллионами зрителей только на экране!

Эти трюизмы не стоило бы воскрешать, если бы практика наших сценарных дел и дискуссий не заставляла нас опасаться, что даже элементарные истины киноискусства иногда предаются забвению...

Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой не случайно многократно был напечатан в ряде литературных изданий: он представляет собой законченное художественное литературное произведение.

Но вместе с тем и прежде всего сценарий этот явился полноценной основой для создания кинофильма: в каждой его сцене ощущалась будущая зрительная конкретность, плоть и кровь людей и событий.

Михаил Ромм и весь коллектив сумели возвести эту конкретность в новое качество, угадать ее наиболее выразительную форму.

Вот одна из многих «подтем» этого богатого большими идеями сценария:

«Тяжело было в этот период в Советской России. Нехватало хлеба. Нехватало мяса. Голод терзал рабочих... Но рабочий класс не унывал. Не унывала партия большевиков. Неимоверные трудности этого периода и отчаянная борьба с ними показали, какая неисчерпаемая энергия таится в рабочем классе и до чего велика, неизмерима сила авторитета большевистской партии» (История ВКП(б), стр. 218).

Это — одна из героических черт эпохи; она вошла в сценарий не иллюстративными эпизодами, идущими параллельно основной теме, не «атмосферной вставкой», хотя легко было придумать сильный и волнующий эпизод, иллюстрирующий тему голода в 1918 году...

Авторы подчинили эту частную — в их философской концепции вещи— линию, всей образной системе произведения, сделали эту черту этапом развития образа Василия, одного из героев, чья судьба волнует зрителя. Родилась естественная характеристика Василия и его поведения в те тяжелые годы: Василий привозит в голодающую Москву эшелоны с хлебом, а сам в кабинете Ленина падает в голодный обморок.

В фильме эта тема стала плотью образа. Вошла подчиненно, сурово и лаконично в пластическую ткань произведения: на этом построен эпизод Василия с женой (оба стараются незаметно всучить друг другу свою долю скудного хлебного пайка), это определяет все поведение Василия при встрече с Лениным — и физическую неподвижность, и краткость реплик, и внезапный обморок, и неожиданную жадность, с какой Василий вгрызается в принесенный ему кусок хлеба, и даже стыдливость, с какой он ест этот хлеб...

Неисчерпаемой энергией заряжает его новое приказание Ленина, направление на новую работу — тут же, сейчас же. Так ощущает зритель — «до чего велика, неизмерима сила авторитета большевистской партии» (История ВКП(б), ощущает ее в творческом развитии образов, в их поступках и чувствах.

Мы взяли только один существенный пример—его достаточно, чтобы подтвердить нашу мысль о кинематографической пластичности сценария А. Каплера и Т. Златогоровой, о родстве сценария и фильма, о прекрасном перевоплощении литературных образов в экранные образы, созданные под общим руководством М. Ромма.

Секрет этого мастерства отлично выражен Леонардо да-Винчи в приведенной выше цитате: гармонию одного (мы бы сказали единого) взгляда на сущность явлений определило творчески правильное, единственно правильное в искусстве — прохождение материала произведения по этапам — «сначала в душе, а затем в руках...»

***

Мы уделили в нашем журнале значительное внимание сценарию А. Каплера («Искусство кино», № 1, 1939) и это позволяет нам перейти к рассмотрению фильма как реализации богатого материала сценария. С какой силой и насколько верно реализованы в фильме основные идеи сценария, как разрешены художественные его задачи!

Мы вправе повторить, что идейный стержень произведения можно прекрасно определить ленинскими словами:

«Диктатура пролетариата есть самая беззаветная и самая беспощадная война нового класса против более могущественного врага, против буржуазии, сопротивление которой удесятерено ее свержением...» (Собр. соч., т. XXV, стр. 173).

Эта «самая беззаветная и самая беспощадная война нового класса» стала содержанием фильма, определила развитие его образов и в первую очередь — образа Владимира Ильича Ленина.

Говоря об идейно-художественной равноценности сценария и фильма, надо сразу же определить отличается ли картина от сценария. Да, от-

личается, как всегда будет отличаться законченный фильм от законченного литературного сценария!

Мы отлично понимаем, что последний тезис может вызвать множество вопросов и даже обвинений, но опускаем в данный момент излишнюю аргументацию, доверяя опытности читателя...

Фильм как самостоятельное художественное кинопроизведение не может и не должен быть простым повторением сценария, но, включив в себя новые средства выразительности, несвойственные литературному произведению, является качественно иной, более сложной формой творческого отображения действительности. Это — тоже трюизм, но его все же полезно вспомнить...

Сценарий изменился в фильме конструктивно: выпали некоторые сцены (об иных хочется пожалеть...), раздвинулись другие, переместились монтажные стыки. Иным стал, например, финал: нет сцены заседания ВЦИК, — фильм завершается встречей Ленина со Сталиным и передачей телеграммы бойцам Красной армии от имени обоих вождей партии и советской страны.

Можно привести еще ряд примеров, но дело не в них. Важно другое: противоречат ли эти изменения основной сценарной задаче, разрушают ли они ее или пластически укрепляют?

Огромное волнение, какое испытывает зритель, сила мысли и страсти, какой веет с экрана, — все это убеждает нас в органическом родстве сценария и фильма, убеждает в единстве творчества душ и рук художников, создавших замечательное произведение советского киноискусства.

Можно не согласиться с трактовкой отдельных второстепенных образов (Синцов, например), можно отметить в некоторых эпизодах сценария большую эмоциональную силу, чем в их экранном воплощении (приход Горького к раненому Ильичу), но все это не лишает фильма самого главного: верной, глубокой, умной и страстной реализации основной идеи сценария, его основных образов.

В этом сила работы Ромма над картиной: никогда еще в своем творчестве, давшем ряд интересных и крупных произведений киноискусства («Пышка», «Тринадцать», «Ленин в Октябре»), Ромм не работал с такой настойчивостью и силой над самым существенным — созданием основного образа.

Идейно-художественное значение фильма «Ленин в 1918 году» определяется прежде всего удачей образа Владимира Ильича Ленина.

Работа сценаристов определила общие масштабы образа, линии его развития, насытила образ реальными чертами, позволила увидеть его в будущем фильме.

Режиссер продолжил этот процесс создания образа на экране: он правильно увидел его в каждом движении, в каждом кадре фильма.

Но самое трудное предстояло актеру: воплотить образ Ленина.

***

Эта почетная и сложная задача выпала на долю одного из замечательнейших актеров нашей эпохи — на долю Б. В. Щукина.

Между первой серией «Ленин в Октябре» и второй серией прошло свыше полутора лет. Этот краткий срок ознаменовался упорной и во многом плодотворной работой ряда актеров над образом Ленина: Штраух и Мюффке — в кино, тот же Штраух, Крамов, Альтус, Бучма, Шейн, Светлов и другие в различных театрах Советского Союза искали и находили ряд новых черт, обогащающих ленинский образ в искусстве.

В первой серии Б. Щукин являлся во многом смелым новатором, первым актером, рискующим играть Ленина перед беспощадным ко всякой лести и фальши киноаппаратом. Вторая серия, выходящая в свет после «Человека с ружьем», «Великого зарева», «Выборгской стороны» и десятка юбилейных театральных постановок, этого преимущества Щукину уже не давала.

Тем более значительной и прекрасной является его победа — только так можно определить работу Щукина над образом Ленина в фильме «Ленин в 1918 году».

В этом фильме к Щукину пришла великолепная актерская свобода, пришло полноценное понимание внутренней линии роли, ощущение ее всеми нервами своего актерского существа. Гений театра — Станиславский определял это состояние как «рай для актера». Он же вспоминал при этом гоголевские слова: «дразнить и схватывать походку и движения, давать платье и тело роли может и второстепенный актер, но схватить душу роли, с т а т ь художественным образом может только истинный талант».

С огромной творческой силой проник Щукин в «душу» роли. Передача внешнего сходства (задача бесспорно важная, но уже решенная Щукиным ранее), походки, жестов, мимики уже не имеет для актера особого значения: Щукин убеждает нас в правдивости образа в целом, в существе его. И у нас нет желания сравнивать в эту минуту великолепный, волнующий на экране облик родного любимого вождя и друга с его фотографией... Весь сложный мир образа, все его мысли и чувства, его человеческую конкретность — вот что хочет постичь Щукин, вот что ему во многом удается, вот чем он волнует зрителя!

Щукин продолжает развивать свою трактовку ленинского образа, акцентируя в этом огромном, как океан[1], многогранном, объемном образе то, что ему, Щукину, удается постичь наиболее ярко. Он отталкивается от слов Максима Горького о Ленине: «Слишком прост, не чувствуется в нем ничего от... вождя». Эту подлинную простоту ленинского поведения отлично сумел ощутить Щукин.

К нему полностью приложимы строчки Маяковского:

«Он, как вы
и я
Совсем такой же
только,
может быть,
у самых глаз
мысли больше нашего
морщинят кожей
да насмешливей и тверже губы,
чем у нас».

Эти основные черты воплощает Щукин в новой картине. С первой же сцены, где Ленин «пушит» Полякова за либерализм, мы ощущаем силу ленинского образа. Эта сила в самом тоне, в большом психологическом подтексте — настоящем, глубоком подтексте, не на пустых паузах...

Образ Ленина понят и реализован Щукиным как необычайно жизненный, полный энергии и уверенности, внутренне несгибаемый характер, настойчивость и сила которого никак не исключают мягкости и подчеркивают огромное присущее Ленину обаяние.

Товарищ Сталин в своей речи к избирателям Сталинского района Москвы определял требования народа к депутатам, «чтобы они были такими же ясными и определенными деятелями, как Ленин, чтобы они были такими же бесстрашными в бою и беспощадными к врагам народа, каким был Ленин, чтобы они были свободны от всякой паники, от всякого подобия паники, когда дело начинает осложняться и на горизонте вырисовывается какая-нибудь опасность, чтобы они были так же свободны от всякого подобия паники, как был свободен Ленин, чтобы они были так же мудры и неторопливы

[1] «Что касается Ленина и Петра Великого, то последний был каплей в море, а Ленин — целый океан», — сказал товарищ Сталин в беседе с немецким писателем Людвигом.

при решении сложных вопросов, где нужна всесторонняя ориентация и всесторонний учет всех плюсов и минусов, каким был Ленин, чтобы они были так же правдивы и честны, как был Ленин, чтобы они так же любили свой народ, как любил его Ленин».

Щукину не удается и не может удасться в полной мере передать философскую и масштабную сущность ленинского образа, выраженную в этом изумительном определении. Но Щукин, как никто, близок к творческому воплощению сталинских слов.

Играя роль Ленина, Б. Щукин умеет показать необходимость беспощадности к врагам, умеет показать необходимость уничтожения врагов общества, врагов партии и революции, врагов народа. В сцене разговора Ленина с Горьким по поводу освобождения профессора Баташева Щукин находит особо ясные, убедительные интонации для слов о «ненужной жалости». Вспоминается реплика товарища Сталина в беседе с Гербертом Уэллсом: «Кому нужен полководец, усыпляющий бдительность своей армии, полководец, не понимающий, что противник не сдастся, что его надо добить?» Нет, Ленин никогда не был таким полководцем, он был «бесстрашен в бою и беспощаден к врагам народа». У Щукина вся линия революционной суровости раскрыта как линия высшего гуманизма — и это принципиально верно и глубоко.

Вот в разговоре с Коробовым, который вернулся из деревни, на горизонте вырисовывается опасность: кулаки шевелятся, мутят деревню, нужно оружие, нужно бороться за хлеб... Ленин далек от подобия паники, он, улыбаясь, поддразнивает Коробова. Но мысль работает, вопрос борьбы с кулаками уже обретает свою политическую форму. В нее тут же органически вливается мысль Коробова о походе рабочих отрядов в деревню на помощь беднякам против кулаков

Ни следа паники и в сцене с кулаком, который принес к Ленину темные угрозы «объявления войны». В этой сцене Щукин проходит сквозь сложную и замечательную гамму настроений. Сначала он рад приходу земляка кухарки — он принял его за настоящего трудового крестьянина... Но вот—несколько вопросов Ленина, несколько ответов «ходока», и Щукин с неподражаемой интонацией заявляет:

«Крестьянина нет... Есть бедняк, есть середняк и есть — кулак...»

Угрозы кулака он встречает глубокой и злой иронией. Ответ сформулирован ясно и определенно, со всей резкостью и силой:

«Советская власть — штука прочная. Рабочие и крестьяне создали ее не на год и не на десять лет, а навсегда! Назад пути не будет! Никому! Пока вы существуете, хлеб вы будете отдавать. Не отдадите—возьмем силой. Пойдете войной — уничтожим. Уничтожим весь ваш класс!...»

Глубокой иронии по адресу кулака, «пришедшего за правдой», полны слова:

«Вот вам вся правда... настоящая, рабоче-крестьянская правда!»

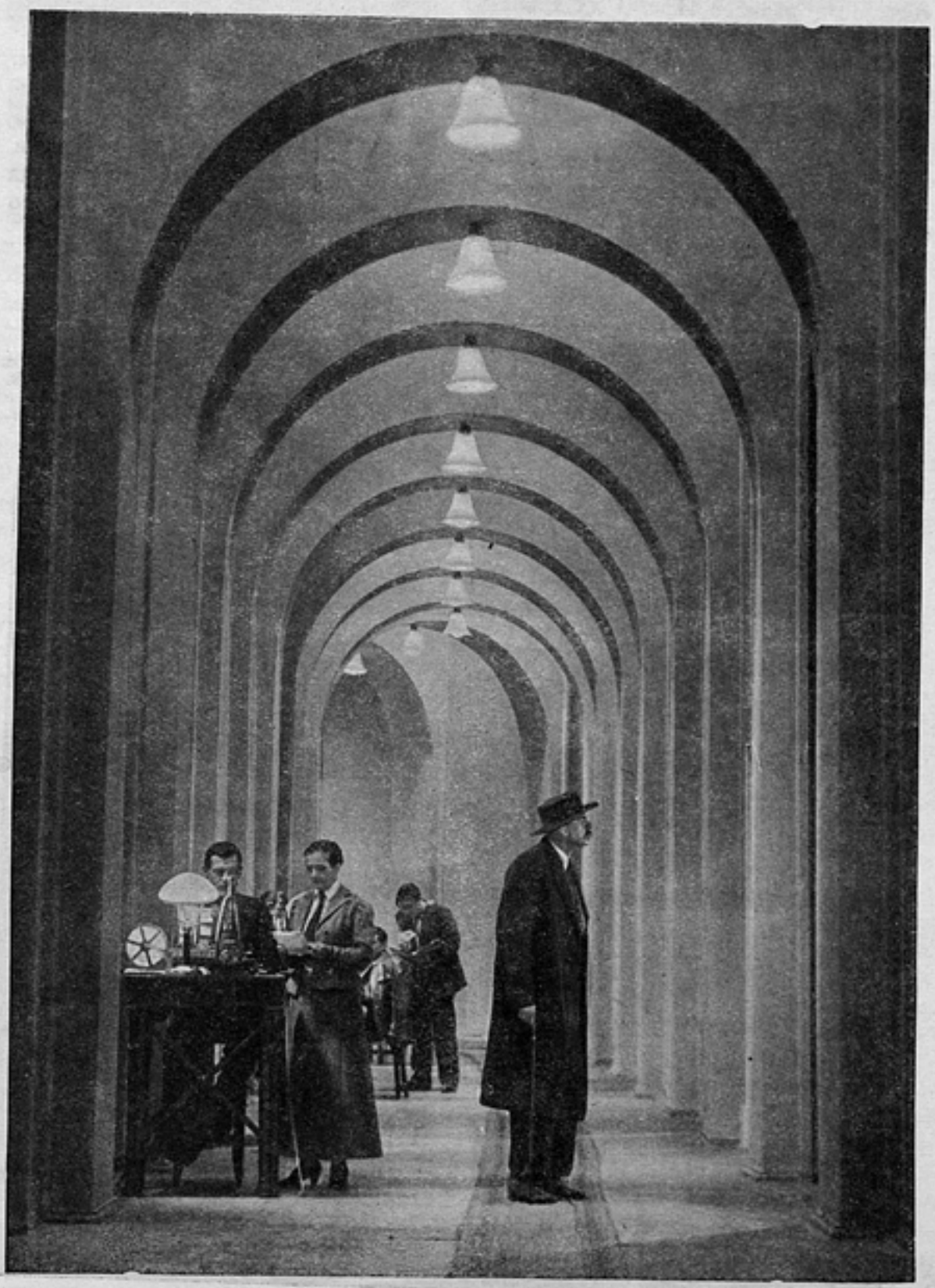
И на последнюю, тихую, сдавленную угрозу кулака («Запомним...») Щукин отвечает не по сценарной ремарке, не с улыбкой, а с внутренним ощущением юмора, деловито и будто серьезно:

«Ну, вот и договорились...»

Всем своим поведением в картине Щукин словно старается угадать секрет образа, заключенный в словах товарища Сталина. «Гениальная прозорливость, способность быстро схватывать и разгадывать внутренний смысл надвигающихся событий»—вот что рассказывал о Ленине товарищ Сталин на вечере кремлевских курсантов 28 января 1924 года.

Щукин в большинстве случаев ощущает и верно выражает это свойство ленинского гения, живость и гибкость ленинского ума, его пытливость и проницательность. Особая яркость, жадность к восприятию жизненных явлений чувствуется в образе, созданном Щукиным. Кажется, что Щукин творчески крепко и

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»
Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Постановка М. Ромма. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: нар. арт. респ. Н. Черкасов в роли А. М. Горького.



глубоко воспринял ту характеристику Ильича, о которой говорил товарищ Сталин в речи перед курсантами: «Ильич умеет плавать в волнах революции, как рыба в воде».

Щукинская интерпретация ленинского образа — это живое биение большого ума, трепет горячего сердца, переливы оттенков, игра ярких деталей.

Щукину блестяще удались все полутона его роли. Он глубоко обаятелен в сценах, где конфликты носят комедийный характер, где неожиданность сценарного разрешения ситуации могла бы привести другого актера к пустому украшательству образа нарочитыми развлекательными напластованиями. Но авторы и режиссер отлично знают силу и качество щукинского таланта, его тонкое и умное проникновение в каждую, даже маленькую актерскую задачу. Вот почему так блестяще вышла сцена «бегства» больного Ильича из кровати, весь его спор с врачом и, особенно, реплика о том, что «воздух Совнаркома для меня очень полезен...»

Сравнение Щукина в картине «Ленин в Октябре» и Штрауха в его двух картинах «Человек с ружьем» и «Выборгская сторона» наводило на мысль, что Щукин уступает Штрауху как оратор, как трибун; рождалось мнение — и не лишенное основания, — что Штрауху больше всего удаются общие планы ленинского образа, Щукину — крупные.

Вторая картина «Ленин в 1918 году» вносит существенный корректив в установившееся мнение. Актерская свобода Щукина позволила ему найти яркие и сильные краски для такой масштабной сцены, как речь Ленина на заводе Михельсона. Но и здесь он находит новую, необычную для митинга интонацию, превращая ленинские лозунги в нечто практическое, лишенное всякого внешнего пафоса.

Основное, что ставит перед собой в трудной работе этот прекрасный актер, — простота, ясность, определенность, жизненность, убедительность.

***

Черты, перечисленные выше, характерны для всего фильма в целом. Они определяют стиль его, типичный для режиссерского почерка Ромма, для операторской живописи Волчека, для работы художника Дубровского-Эшке, для работы всего коллектива.

За последнее время возникает опасность злоупотребления этим ответственным словом — простота: его приклеивают к явлениям искусства разного плана и творческого выражения.

Между тем в искусстве — чем проще, тем труднее; простое должно быть содержательно: лишенное сущности, оно теряет смысл. Простое чтобы стать главным и выступить вперед, должно вместить в себя весь круг сложных жизненных явлений, а это требует подлинного таланта, совершенной техники, богатой фантазии, так как нет ничего скучнее простоты бедной фантазии (Станиславский, «Моя жизнь в искусстве»).

Мы слишком часто склонны одобрять в искусстве «простоту бедной фантазии». Тем примечательнее успех нового фильма Ромма, ибо стиль этой картины — благородная простота, основанная на таланте и совершенной технике. Руки мастера завершили то, что созрело в его душе, и поэтому картина обладает огромной силой воздействия на зрителя: в ней стерта грань между творческой выдумкой авторов и подлинной жизнью. Это высшая правда в искусстве — подобное взаимопроникновение жизни и творчества.

М. Ромм ведет линию произведения, широко доверяя актеру, разрешая в первую очередь актерские задачи. И там, где актер не оправдывает доверия режиссера, там снижается сила фильма, пропадает перспектива искусства, остается фактографическое изображение.

Такие провалы в картине существуют, о них нужно говорить.

Необычайно обидно, что в картине не удался выразительный образ старого большевика, ближайшего друга великого Ленина — Надежды Константиновны Крупской. Даже в тех лаконичных пределах, в какие заключен этот образ в сценарии, его можно было передать много лучше.

Неудачен Синцов, причем его неудача отражается на образе Дзержинского, в общем хорошо сыгранном артистом Марковым. Конфликт Дзержинский — Синцов много теряет из-за примитивности и излишней обнаженности образа пробравшегося в Чека предателя Синцова.

Но все эти ошибки и недочеты меркнут рядом с такой победой актерского таланта, какой является игра Щукина и исполнение ролей Василия — Н. Охлопковым и Матвеева — В. Ваниным.

В Охлопкове-Василии много внутренней, сдержанной силы: он не

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»
Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Постановка М. Ромма. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина и арт. Н. Охлопков в роли Василия

хочет расплескать ее по мелочам, он ведет свою роль большими кусками. Актер влюблен в своего героя — это видно и это хорошо: Охлопков не хочет расстаться с мыслями и чувствами Василия. Он серьезен и целеустремлен. На его плечи обрушивается тяжесть сложнейших заданий: партия поручает ему важнейшие участки — фронт, хлеб, Чека. Василий принимает это как должное, как настоящий большевик. Охлопков отлично умеет при внешнем спокойствии сделать образ динамичным. Большое обаяние скрывается в его глухом голосе, в скупых словах, в слегка неуклюжих движениях... Василий — образ мужественного, простого, героического рабочего, смелого сына коммунистической партии — несомненно войдет в галлерею лучших образов советского кино.

Сложнее и извилистее построена роль коменданта Кремля Матвеева. По приказу Дзержинского он вступает в соглашение с бандой предателей и заговорщиков. Актеру приходится играть роль в роли; здесь легко переиграть, сделать эту маскировку самоцелью. Талантливый Ванин избегает этой опасности (если не считать нескольких акцентированных интонаций в сцене встречи с Константиновым) и проводит свою линию с большим юмором, волнуя зрителя опасностью своей задачи. Очень хорошо, с огромной внутренней силой проводит Ванин сцену прихода в штаб заговорщиков. За внешним обликом этого «вахлачка, жадного такого», как он сам себя объясняет Дзержинскому, виден настороженный, собранный, бдительный чекист. Вот почему так остро воспринимается его небрежная реплика при входе к заговорщикам: «Запоздал, извините, дела, то да се, другое, третье, пятое, десятое...» Этого не было в сценарии и это правильно найдено в фильме.

Матвеев-Ванин — бесспорно большая удача этого фильма.

Противоречивые ощущения вызывает в картине образ Горького. Потому ли, что у него нет своей сюжетной линии, потому ли, что он живет в картине от встречи к встрече, но, кажется нам, даровитый Черкасов не нашел точных интонаций этого замечательного образа. В роли прозвучали только отдельные реплики, отдельные кусочки, но в целом образу нехватает пластической ясности и выразительности. Не слишком удачен и внешний рисунок роли, в особенности некоторые крупные планы беседы с Лениным.

М. Геловани уже известен советскому зрителю как один из лучших исполнителей роли Сталина. В новом фильме ему отлично удалась сцена встречи с выздоравливающим Ильичем. Этот эпизод полон глубокого смысла и по праву заканчивает собой идейную линию фильма. Менее выразительны у Геловани сцены в штабном вагоне; режиссер подкрепляет работу актера хорошо сделанными кадрами боев под Царицыным. Разгром красными войсками белой армии органически включается в линию образа Сталина как один из существенных сюжетных компонентов.

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»
Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Постановка М. Ромма. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: арт. В. Марков в роли Ф. Дзержинского и арт. В. Соловьев в роли Свинцова

Интересна режиссерская работа над образами врагов. Они являются главными силами гнусного контрреволюционного заговора против советской власти, организации злодейского покушения на жизнь Ленина— роль их в сюжете картины велика. В этом сложном и ответственном деле Ромм проявил большое художественно-политическое чутье: он избежал плакатности, нашел типические черты для врагов всех и всяческих мастей: Бухарин и Фанни Каплан, Константинов и иностранный посол, кулак и Рутковский — вся эта галлерея врагов революции и в сценарии и в фильме демонстрирует духовную опустошенность, гнусный цинизм, ненависть и злобу к человечеству, к победившему пролетариату. Вместе с тем каждый из них индивидуален, неповторим в своей подлости.

Хочется отметить выдающуюся актерскую работу заслуженной артистки республики Н. Эфрон. Ей досталась трудная роль убийцы, имя которой проклято народом: Фанни Каплан. Показать убедительный образ истерички и преступницы — орудия в руках заговорщиков, передать ее тупое звериное равнодушие к невиданно злодейскому преступлению, в скупых коротких фразах вскрыть растленное нутро авантюристки — все это сумела сделать Н. Эфрон, мужественно преодолевая свое — советского гражданина и советской актрисы — отвращение к образу, понимая его познавательную для зрителя важность.

Можно было бы еще много сказать о работе других артистов — например, об исполнении заслуженным артистом республики Н. Плотниковым роли кулацкого ходока.

Высокое качество работы основного актерского коллектива — главная заслуга режиссера.

***

Но Ромм — режиссер большой и своеобразной культуры, и строгость его к себе в этой картине чрезвычайно велика: он понял эпический характер произведения и сумел отказаться от назойливого навязывания режиссерской воли.

Но Ромм — не простой повествователь! В некоторых сценах, где это подсказано сущностью события, он более настойчиво проявляется как

режиссер, как интерпретатор явлений, находит для них острую, выразительную форму. Так сделана сцена самого покушения: этот эпизод поставлен — именно поставлен, режиссерски сыгран! Сцена эта волнует до дрожи, до слез. Великолепное режиссерское мастерство создало эти кадры, волну народного гнева, кольцо охраны вокруг убийцы, безумное лицо Каплан, отъезжающий черный автомобиль, клокочущую от ненависти толпу, медленно сомкнувшуюся на опустевшем месте...

Но иногда у Ромма появляется желание просто «поиграть с выгодным материалом» — желание понятное, но не всегда оправданное... Так, чрезмерно перетянута сцена встречи и разговора заговорщиков в Большом театре, на балете «Лебединое озеро». Удачный монтажный прием сам себя опровергает после чрезмерного повторения и затяжки.

Но в целом, повторяем, режиссер понял свою задачу отнюдь не иллюстративно и, растворяясь в образах картины, не отказался от своего права дирижировать всей суммой выразительных средств кинематографа.

Картина снята большими кусками, и каждый кусок понят как явление искусства кино: продуманы точки съемки, рассчитаны кинематографически мизансцены (комендатская в Кремле), найден в основном, общий ритм фильма.

Превосходно снял картину оператор Б. Волчек. Основные принципы документального стиля, соответствующие общему замыслу и философии картины, были найдены и доказаны еще в картине «Ленин в Октябре». Опыт первой серии не прошел для оператора даром: он научился снимать Щукина и преодолел некоторую статичность кадра. В новом фильме оператору отлично удалась натура. Из павильонов нам кажется недостаточно выразительной съемка комнаты раненого Ильича, в частности — вторая встреча с Горьким.

Заслуга оператора фильма вместе с режиссером и художником в том, что почти в каждый кадр картины вложены общая идея произведения, его основной политический и идейно-творческий смысл.

***

Мы часто злоупотребляем в киноискусстве словом «победа»: иногда, вместо оценки нескольких по-разному неплохих лент, мы даем реляцию о серии побед...

Победа в искусстве — это прежде всего новаторство в лучшем смысле этого слова. Если художником решены новый жанр, новые задачи — пред нами подлинная победа.

«Ленин в Октябре» был бесспорной победой: он открыл новые законы историко-биографического фильма.

«Ленин в 1918 году» — это движение вперед, подъем на новую ступень, закрепление лучшего, наиболее яркого и выразительного в позициях, завоеванных ранее.

Это — не менее славное дело. «Ленин в 1918 году» — прекрасный фильм, произведение таланта, мысли и страсти.

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»
Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Постановка М. Ромма. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото (в центре) арт. М. Геловани в роли И. В. Сталина

„Щорс“ *

М. Блейман

Есть в искусстве мастера, творческая манера которых так своеобразна и пленительна, что каждый раз, когда нужно говорить о том, что ими сделано, некий туман доброжелательства обволакивает бумагу, на которой пишется критическая статья.

Так и с Довженко. В мировой кинематографии мало людей такой творческой силы и такого творческого своеобразия, как этот советский мастер. И поэтому не удивительно, что каждая работа Довженко встречается восторженно, не удивительно, что мы, критики, даже неудачи Довженко пытались занести в его творческий актив, потому что «неудача» — слишком горькое слово для работы мастера такого исключительного значения.

Но сейчас, когда вышел «Щорс», когда ясно, что эта картина несмотря на все свои недостатки, стóит того Довженко, которого любят советский зритель и советская критика, хочется говорить и об этой картине и о творческом пути Довженко впрямую. Хочется острые проблемы, которые возникали в связи с его предыдущей работой, ставить начистоту и подойти к «Щорсу» с той максимальной требовательностью, которой заслуживает мастер, подойти к работе Довженко без скидок на традиции, на обаяние и на талант.

Я не претендую на общеобязательность высказывания, на полную объективность оценки. Наоборот. Я хочу, чтобы эта статья была дискуссионной, чтобы вокруг большого произведения советской кинематографии завязался, наконец, спор, одинаково плодотворный для мастера, о котором спорят, и для судеб киноискусства в целом. Поэтому я не побоюсь в этой статье некоторой непропорциональности, некоторой резкости.

Я вспоминаю «Арсенал». Вспоминаю ощущение величия искусства, которое охватило меня, когда я впервые увидел эту картину. Есть вещи, которые в искусстве не забываются. Так, мне кажется, вряд ли когда-нибудь можно будет забыть те эпизоды «Арсенала», где мать стоит над открытой могилой и идут надписи — «Ой, было у матери три сына...» «Нету у матери трех сыновей...» Никогда нельзя будет забыть и солдатика, бродящего по улицам Киева и недоуменно спрашивающего у прохожих: «А если встретишь на улице офицера или буржуя, можно его убить?» Из истории кинематографии не вычеркнуть «Землю» — картину невероятной стройности и пропорциональности, картину редкой для кинематографа живописности и пафоса, подлинного пафоса жизни.

Эти работы Довженко — работы периода замечательного подъема советской немой кинематографии, стоящие рядом с «Потемкиным» и «Концом Санкт-Петербурга».

---

* Статьей М. Блеймана редакция начинает обсуждение фильма «Щорс».

«ЩОРС». Автор-режиссер А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото (в центре) арт. Е. Самойлов в роли Щорса.

Но есть и тот Довженко, у которого были неудачи. Я не боюсь сегодня говорить это слово. У Довженко были ошибки, неудачи в фильмах «Иван» и «Аэроград». И дело не в том, что это были картины ошибочные, дело не в том, что они не получились, что они были неудачны. Мы сами для себя пытались компенсировать общую неудачу этих двух картин теми отдельными взлетами искусства, которые в них ощущались. Но никому не хотелось говорить о том, что обе эти картины были, прежде всего, картинами невнятными. Только наивные формалисты могли думать, что это произошло потому, что это были первые звуковые картины Довженко. Дело гораздо глубже. У художника, у крупного мастера, бывают порой такие периоды в жизни, когда действительность обгоняет его, когда он в какой-то мере перестает ощущать ее непосредственно.

Я пишу статью о «Щорсе». И поэтому мне нельзя подробно останавливаться на «Иване» и «Аэрограде». Но я все же позволю себе сказать (если понадобится, буду доказывать это дополнительно), что «Аэроград» и «Иван» были для Довженко этапами какой-то творческой трагедии, тем этапом в работе художника, когда он теряет свой масштаб, теряет свою тему и не только перестает говорить остро, но, что самое страшное, перестает говорить внятно.

И «Щорс» дорог для всякого человека, который любит Довженко, не только своими непосредственными качествами, но и тем, что в этой картине Довженко вновь обретает уверенность полного голоса.

Что же замечательного в «Щорсе»? В советском искусстве, если не считать «Арсенала», не было еще произведения такой песенности, так глубоко уходящего в корни народного искусства, как «Щорс». Можно было бы много писать о пейзажах этой картины, об атмосфере Украины, украинского неба, полей, покрытых то хрустящим снегом, то белой спелой пшеницей, поэтом которых является Довженко. Самый язык картины, неожиданность ее юмора, самая неожиданность поворота каждого диалога — глубоко национальны.

Вот почему зрителю становятся близки поля Украины, люди Украины и даже язык, который он не всегда понимает.

Атмосфера картины, ее второй план, лирика ее, пейзаж, детали, которые симфонически сопровождают все течение действия, — это прежде и раньше всего замечательно.

Вот самое начало картины. Подсолнухи. Взрыв. Партизаны голыми руками бьют и душат немцев — вся правда гражданской войны, ее жестокость, которой веришь, которую понимаешь и считаешь необходимой и священной, встает с первых же кадров картины Довженко.

И веришь неожиданному повороту действия, когда украинский крестьянин как будто равнодушно и просто отвечает офицеру-карателю, что сыновья его ушли к Щорсу, чтобы выгнать с Украины Петлюру и немцев. Веришь необычайному спокойствию — спокойствию и уверенности человека, который так отвечает, зная, что его сейчас убьют.

Самые неожиданные вещи в картине, вещи, которые идут от эксцентрики, которые сперва кажутся неправдоподобными, ощущаешь в ее высокой стилистике как закономерность.

И когда в штабе Щорса чубатый хлопец патетически восклицает: «Распалась связь времен!»—это не кажется ни натяжкой, ни ухищрением, а ощущаешь это как подлинную правду, потому что о высоких вещах так именно и нужно говорить — высоким голосом.

Высоким пафосом отмечены и Боженко и Щорс. Правда, о Щорсе, об его характеристике, о том, как он нарисован, Довженко придется еще говорить. Нужно предупредить, что не все в этом образе вышло, что он не получился объемным и ясным, что в нем, в этом образе, нет второго «человеческого» плана, которым жив образ Боженко. Но это — особая тема.

Итак Щорс. Вот, может быть, самый яркий эпизод. После девятидневного боя в комнату уже не входит, уже не врывается, уже не вваливается, а как то «впадает» человек, впадает с такой страшной усталостью, что он весь преображается, что, кажется, сейчас он перестанет жить, потому что такое напряжение вынести невозможно. И вот он раздевается, вещи у него выпадают из рук, он с трудом находит водопроводный кран, подставляет под него голову и начинает диктовать письмо жене, письмо, в котором путаются нежность и описание только что пережитого боя. Это письмо — образец настоящей высокой литературы, подлинного искусства. Щорс говорит, что он очень соскучился, что он очень хочет видеть жену, он говорит о том, как его части дрались девять дней. И все это идет вместе, и зритель ощущает, что и то и другое для Щорса нераздельно, что в этом, в сущности говоря, его жизнь.

И второй эпизод. На столе стоят пять полевых телефонов. В невероятной горячке боя Щорс спокойно говорит своему полковому командиру, на которого наседают и петлюровцы, и деникинцы, и поляки: «Пожалуйста, прояви героизм!» Щорс находит силы улыбаться в самом тяжком положении, находит в себе юмор, чтобы позвонить по телефону в польский штаб и осведомиться о судьбе картины, изображающей бой Богуна с Вишневецким. Но самое замечательное — это другое. За окном стучит пулемет, один за другим подскакивают ординарцы. Щорса безостановочно требуют к телефону, он руководит решающей операцией. И в этой обстановке он находит в себе силы выявить то, что руководит его жизнью. «А, знаешь, — говорит он телефонисту, — когда мы завоюем весь земной шар...»

«Знаю, знаю, — всюду сады понасажаем», — отвечает телефонист и засыпает от усталости.

В этом эпизоде, как и в другом эпизоде, когда Щорс говорит израненным и изрубленным бойцам о будущем, раскрывается все содержание этого образа—образа человека, очень ясно и интимно ощущающего перспективу, понимающего как свое личное дело цель кровавой борьбы на исковерканных войной полях Украины.

Вот ведь как он говорит об этом будущем: «Где-нибудь на Черниговщине, какая-нибудь черноокая дивчина обнимет своего чубатого гения и скажет: «Спиваем песню про прошедшую жизнь». Тут необычайная конкретность убежденности, такая конкретность, что веришь: этот человек видит будущую жизнь и как-то внутренне продумал ее и прочувствовал до деталей.

Совсем иной образ Боженко. Этот аккуратный, старый человек в бараньей шубе и глубоких галошах хитер, умен, остроумен. Он как-то необычайно ловко умеет переходить со спокойного говорка на страшный темпераментный крик — крик, который ощущается не как суть человека, а как манера его поведения.

Этот Боженко — явление, вплотную связанное с фольклором Украины, с украинским народным юмором, с той поэзией Украины, которую как никто чувствует Довженко. Это замечательно, когда Боженко наказывает своего хлопца плетью и в утешение поит его коньяком. Это замечательно, когда Боженко, выкатив пулемет, говорит киевской буржуазии, определяя цифру контрибуции. Силен весь этот эпизод с неловко чувствующим себя комиссаром, пере-

«ЩОРС»

Киевская студия. На фото арт. Е. Самойлов в роли Щорса.
Автор-режиссер А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик

«ЩОРС»
Автор-режиссер А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото: арт. Н. Никитина в роли невесты

сыпающим свою речь ежесекундными «как сказать», и с Боженко, совершенно убежденно сообщающим буржуазии, что ей все равно не жить.

Замечательна трагическая сцена, когда после того, как у Боженко провокационно убивают жену, он в одном исподнем белье, в страшной тоске старого человека, носится по комнате, и ничем его нельзя успокоить.

И, наконец, — может быть, одна из высших точек картины, — сцена, где после отмеченной высокой эпичностью надписи, в которой говорится о том, что шло незабываемое лето 1918 года, и Щорс метался в кольце врагов и умирал Боженко, мы видим, как по бесконечным полям Украины, где самое солнце застлано черным дымом боя, где топчут хлеба проносящиеся конники, идущие в бой, восемь бойцов, закопченных в дыму, с шашками, бьющими по ногам, несут на высоте плеч носилки, на которых умирает Боженко.

Их обгоняет несущийся в бой эскадрон; черный дым вырастает на горизонте, как некий грандиозный погребальный костер, а Боженко прощается с жизнью, Боженко бессильно опускает руку с носилок, и боец нежно ее поправляет.

В советской кинематографии издавна замечалось тяготение к монументальной эпической форме. По-разному идут к эпосу наши мастера, но, может быть, впервые с такой яркостью и силой возникает в кинематографии величавый эпос смерти на поле битвы.

И это по-настоящему эпично, потому что это облечено в такие монументальные, в такие жизнелюбивые формы, которые присущи только настоящему эпосу.

Ключ к некоторым эпизодам картины именно в этих элементах ее стиля.

Когда между двумя воюющими сторонами в разгаре боя на улицах села появляется свадебный поезд, когда кони с бубенцами мечутся между пулеметами и грохочущим орудием, это воспринимается не только как анекдотический факт, но и как нечто большее. Я не хочу сказать — символ. Это не символический кусок, и его не нужно так расшифровывать: он, может быть, не подлежит словесной расшифровке, которая всегда в таких случаях пошловата. Но эта свадьба в бою дает ощущение подлинной жизни. И поэтому неудивительно то, что когда бойцы приходят на свадьбу, невеста отказывается от жениха и уходит вместе с ними. В этом и скрывается высокая напряженность эпической мысли, пренебрегающей психологической мотивировкой и демонстрирующей только ясность результата.

Но нужно остановиться.

Нет ничего хуже, чем рассказывать произведение искусства своими словами. Оно в этом не нуждается, его можно посмотреть.

Нужно говорить о стилевых линиях «Щорса», нужно говорить о тех уроках, которые из этой работы должны извлечь и советская кинематография и сам Довженко.

Тут возникают некоторые оговорки.

Со времен «Чапаева» в советской кинематографии поставлена тема человека из народа, талантливейшего полководца, самородка, которого воспитывает партия, ставя его на командную должность, воспитывает в огне боев гражданской войны.

Чапаев — человек, нутром чувствующий правду народа, не всегда разбирающийся в сложности политической обстановки, вырастает как герой, но как герой, которого воспитывают. Тема воспитания — основная тема взаимоотношений Чапаева и Фурманова. Фурманов тактично и незаметно наталкивает Чапаева на правильные решения, ставит этот величественный талант, этот замечательный темперамент и волю в условия политической дисциплины.

В сущности говоря, эта тема в перевернутом виде дана и в «Щорсе». Разница здесь только в том, что основной герой тот, кто воспитывает, а не воспитуемый. Не Чапаев, а Фурманов.

В этом было бы большое преимущество «Щорса» перед «Чапаевым», если бы это удалось до конца. Тема организующей роли партии в гражданской войне, тема воспитания, должна была бы в «Щорсе» стать настоящей драматургической темой. Это не значит, что она должна была бы стать единственной. Произведение искусства воздействует обыкновенно самыми различными своими планами и в самых различных поворотах. Но эта тема, поставленная в «Щорсе», должна была бы найти здесь свое разрешение еще и потому, что значение этого образа в истории гражданской войны именно таково.

Щорс, будучи замечательным полководцем, человеком замечательной личной храбрости, в то же самое время был человеком необычайной чистоты, необычайной большевистской ясности.

И это должно было бы лечь в основу драматургии «Щорса». К сожалению, этого не произошло.

Дело не в том, что картина фрагментарна, что она как будто бы рассыпается на эпизоды боев, поражений, побед. Это возможно, это допустимо, и неверно было бы диктовать художнику законы построения его вещи.

Но несмотря на то, что Щорс присутствует в каждом эпизоде картины,

что он находится в самом ее центре, а Боженко стоит немного сзади, подлинным драматургическим героем картины является Боженко, а не Щорс.

У Боженко есть биография, у Боженко есть то накопление психологических качеств, которое формирует глубину образа. Он ссорится, он становится более дисциплинированным, он хочет разграбить Киев, но он повинуется Щорсу. Он научается подчинять свою партизанскую доблесть общим интересам войны. И это дает развитие, порождает движение образа.

Тут нужно рассеять одно недоразумение. Темой искусства не обязательно является рост человека, не обязательно его развитие. Возможно строить образ в книге, в фильме, в пьесе не на развитие, а только на характеристике. Полнота образа возникает не потому, что в человеке накопляются новые качества и старые вытесняются новыми, а потому, что обнаружено многообразие качеств этого образа.

Это возможно и это законно. И можно было бы привести примеры высоких образцов мирового искусства. Но беда фильма заключается в том, что у Боженко есть развитие, а Щорс характеризуется недостаточно полно, скуповато и статично.

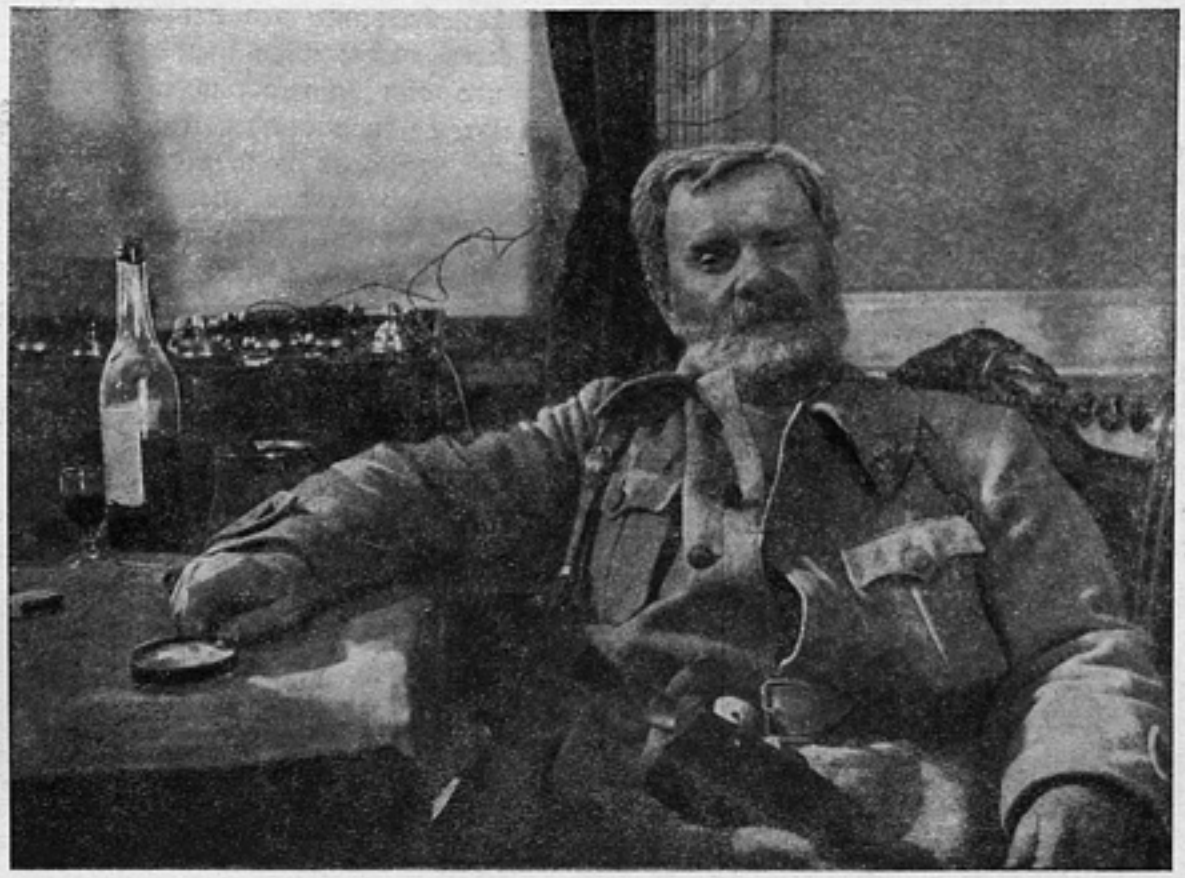
Я не случайно привел только три сцены, в которых Щорс взят в нескольких планах сразу. План боевой и план лирический, тема боя и тема будущего, тема личная и тема героическая — тут они идут вместе, они органически переплетаются.

Обо всем остальном этого уже сказать нельзя. Во всех остальных эпизодах (или почти во всех) Щорс очень линеен. Есть только один план — Щорс весел, Щорс зол, Щорс говорит речь, Щорс молчит. Тут не возникает накопления психологических качеств, эти сцены не характеризуют Щорса, они только регистрируют те или иные его поступки, те или иные его действия. И таких сцен, к сожалению, много.

Так и получается, что в произведении два героя, и одному из них — и не самому главному — с большой щедростью и внимательностью отданы психологические детали, отданы нюансы характера.

И поэтому Щорс лишь в нескольких местах дается как образ, как цельный и ясный характер.

Досадно еще и то, что в одном месте картины Довженко изменяет чувство правды.



«ЩОРС»
Автор-режиссер А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото: засл. арт. респ. И. Скуратов в роли Боженко

Происходит это так. У Боженко убили жену. Я уже говорил об этом замечательном и страшном эпизоде. И вот приходит Щорс, которого Боженко слушается, которому Боженко верит. Приходит Щорс—единственный человек, который может его успокоить.

Начинается это замечательно. Щорсу неловко, ему, сдержанному и очень четкому человеку, немного стыдно видеть этот необычайный разлив горя, необычайную психологическую открытость старого человека. Ему трудно, он немного теряется, он не знает как успокоить, какие слова сказать. Все это хорошо. Но потом, в месте, где должна быть лирика, которая должна подготовить момент, когда Щорс дарит Боженко от имени Рабоче-крестьянской Красной армии золотое оружие, происходит провал. Возникает такое ощущение, что Довженко в этом месте не может найти красок для Щорса. И ему изменяет правда.

Она изменяет ему еще и потому, что в тот момент, когда Боженко, ища выхода из горя, предлагает Щорсу пойти разграбить Киев и только осведомляется, не помешает ли он этому, Щорс, вместо того чтобы найти слова успокоения и объяснить всю недопустимость этого акта личной мести, становится в позу общественного обвинителя. Он говорит Боженко слова, которые мог бы сказать всякому другому человеку, но только не этому задыхающемуся от горя старику.

Я останавливаюсь на этом эпизоде не потому, что он так уж плох. В нем превосходно начало, превосходен и конец — тот конец, когда Боженко выходит на балкон и говорит речь таращанцам.

Но мне нужно было остановиться на этом эпизоде, чтобы показать, почему в картине обеднен образ Щорса.

Тут, правда, возникает еще один вопрос — вопрос, которого мне не хотелось касаться в этой статье, потому что это отдельный вопрос, отдельная тема — тема Довженко и звуковое кино.

Но вот. Некоторые эпизоды, как например, эпизод митинга перед Новоград-Волынским полком, эпизод, который в чтении производит впечатление ошеломляющей силы, в картине не получился. В чем здесь дело? Идет бой. Прибывают подкрепления в длинном составе теплушек. Щорс выходит вперед. Он говорит: «Объявляю митинг открытым».

Но времени нет. Разговаривать некогда, идет бой.

И он говорит одну только фразу: «Вам понятно, за что мы боремся?» Бойцы отвечают: «Понятно». И Щорс говорит: «Объявляю митинг закрытым. За мной!»

Этот эпизод снят почти что так, как он здесь описан. В нем нет ни одной детали поведения человека. Щорс в нем не выпячен. Он не по-

казан. Только рассказано то, что произошло, и не больше.

По этому эпизоду (да и по некоторым другим) возникает ощущение, что Довженко еще не находит пропорции между тем, что можно выразить речью, и тем, что выражается изобразительно. Поэтому возникают некоторые повторения, некоторое однообразие, некоторый недостаток деталей в известных местах, тогда как в других Довженко рассыпает щедро все необычайное богатство своей изобретательности, выдумки и остроты.

Может быть все это неважно. Может быть достоинства картины таковы, что они полностью и начисто снимают ее недостатки. Но это не значит, что этих недочетов нет. К произведению такого высокого мастерства и такого большого искусства, как «Щорс», хочется подходить очень строго и подчас очень придирчиво.

И это не уменьшает, нисколько не уменьшает его значительности. Что из того, что Довженко иногда вступает в следы «Чапаева», что он воспроизводит мотив из «Чапаева» о том, что боец Красной армии должен быть аккуратен, что из того, что он воспроизводит из «Чапаева» элементы эпизода психической атаки и кое-где повторяет интонации «Вива Вилла». Это только мелочи, потому что в основном и главном «Щорс» — произведение, сделанное очень большим мастером, очень большой творческой индивидуальностью.

Таким появился Довженко в советской кинематографии. Таким Довженко существует в советской кинематографии и сейчас как автор «Арсенала», «Земли» и «Щорса».

«ЩОРС»
Автор-режиссер А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия.
На фото: эпизод присяги

Как готовить роль

Серафима Бирман
Засл. арт. республики

Ниже мы печатаем отрывок из подготовляемой к печати книги заслуженной артистки республики Серафимы Бирман, «Труд актера», посвященной важному процессу подготовительной работы актера над ролью — делению текста на куски, нахождению в них «подтекста» и т. д

Хотя работа С. Бирман посвящена труду театральных актеров, тем не менее она сохраняет свое значение и для работы актеров кинематографа — особенно в репетиционный период.

ДЕЛЕНИЕ НА КУСКИ

Режиссер и актеры как бы берут в руки ножницы и делят произведение драматурга и каждый отдельный акт пьесы на куски. В каждом куске как обязательное свойство должно быть отличие от предыдущего и последующего кусков. Каждый из них должен разниться от своих соседей. Анатом знает, как разъять человеческое тело на составные части. Хирург распознает раздельное существование органов в физическом организме — при их невозможности быть разделенными при жизни человека. Так и художник сцены должен понимать произведение в целом, но в то же время и бесчисленные отдельные куски произведения. Общее мы разделяем на частное. Целое — на отдельные части.

Актеры внимательно (слово внимательно подчеркиваю, так как тренированное внимание — непременное качество советского актера), творчески бдительно должны следить за ходом пьесы и отмечать куски, т. е. перемены, происшедшие от тех или иных внешних или внутренних причин. Хорошо, чтобы актеру давали полный текст пьесы. Переписка ролей с двумя последними словами реплики партнера усиливает дурные привычки эгоистической работы худших актеров, но не поддерживает лучших, интересующихся не только эффектом собственной интонации, а течением жизни всей пьесы, каждого отдельного ее куска, а следовательно, и жизнью партнера. Бессмысленные слова реплики фиксируют равнодушие актера к жизни своего партнера, больше того — к жизни собственного образа. Ведь у партнера могут быть слова, которые производят перемены в настроении изображаемого нами человека. Наверное М. Н. Ермолова слушала внимательно то, что говорили ее партнеры, отмечая карандашом (или же делая зарубку в собственном сердце) те перемены, которые происходят во время речи партнера в пьесе вообще, в ее партнере и в ней самой. Приходится очень часто употреблять слово «сердце», но этот орган несет в нашем деле очень большую нагрузку. Кто-то сказал: «Мой череп — моя библиотека»; актер может сказать: «Мое сердце — это моя записная книжка, мой путевой блокнот».

Пушкин писал:

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

Сердце актера больше любит замечать радостное, чем горестное. Горестное мы стараемся забыть. Но и оно, как все запечатленное в сердце, не стирается.

Было бы очень полезно для общего дела, чтобы во всех театрах стало правилом — все роли переписывать полностью. Это воспитало бы чувство общности, помогло бы осознанию идеи всей пьесы и ее хода. Это уничтожило бы навсегда заброшенность маленьких ролей — неряшливое отношение к ним актеров. И как это помогло бы работе, как повысило бы качество!

Пусть в начале работы кусков будет очень много. Не страшно. Человек, который ходит пешком по незнакомому городу, запоминает почти каждый дом, заглядывает в лица прохожих, в окна магазинов, долго стоит на перекрестках, переходя улицы и площади неведомого ему города.

Но вот человек взошел на высокую гору, если она имеется в городе, или на башню, колокольню, крышу небоскреба — и ему видны уже артерии улиц. Улиц много; люди кажутся маленькими; лиц уже не различишь; не прочтешь уже букв вывесок.

Или же человек поднялся на самолете. Ему виден весь город, как на ладони — все его расположение, вся топография — план. Частностей уже больше не существует. Город виден весь в целом.

Актеру было бы крайне полезно подняться на самолете и посмотреть сверху на город. Актер наверное вспомнил бы свою работу при изучении новой роли в новой пьесе: как он «близорук» первые репетиции — видит лишь то, что очень близко, как он не понимает, почему его герой в пьесе говорит те или иные слова, не видит, откуда берет начало поток слов, не знает, откуда этот поворот мысли у его героя, так как не знает общей структуры образа, специфики его архитектуры.

Однако, чтобы знать пьесу и роль, все же нельзя сразу «садиться в самолет». Нет, надо «походить» по пьесе «пешком» — только тогда изучишь и будешь детально знать и пьесу и роль. Можно заметить, что талантливые актеры трудолюбивы — они своими глазами осматривают пьесу и роль, «ходят» по пьесе своими ногами по собственной инициативе, а не катят, развалясь «в автомобиле режиссерского замысла», но и не плетутся, как рабы, гонимые плетью режиссера.

В начале работы не надо бояться количества подробностей — это ведь внесет когда-нибудь в зрелую роль ощущение конкретности. Подробности в начале работы над ролью хороши и полезны — страшна на спектакле гипертрофия подробностей. Перегрузка роли и всего спектакля лишними деталями затемняют смысл спектакля.

В начале работы нам все интересно: все, даже самое, на первый взгляд, незначительное. У путешественников бывает особый жгучий интерес к новым местам, «охота к перемене мест». Новая пьеса! Новая роль! Как волнует знакомство... Есть восточная поговорка: «Пусть день знакомства станет одним из тысячи дней дружбы». Эту фразу мог бы произнести актер в первый день своей работы над новой ролью.

Из «шапочного знакомства» ничего путного выйти не может.

Надо подойти к роли с настойчивой любознательностью, с хорошим любопытством.

Любознательность: любо знать.

Разделяя пьесу, роль на куски, актер познает и пьесу и роль, испытывает и пьесу и роль.

Для того чтобы верно проделать работу деления пьесы — роли на куски, актеру надо хорошо сочетать в себе способность мыслить со способностью чувствовать. Актеру надо обладать умным сердцем и сердечным умом. Если превалирует ум, сценическое произведение будет холодным, безжизненным. А если сердце, то роль может получиться безалаберной. Что хуже — трудно сказать. «Блажен, в ком кровь и разум так отрадно слиты» — Шекспир.

КУСКИ — ИМЕНА СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫЕ, ИМЕНА ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ

В начале работы мы называем куски именами существительными, прилагательными, иногда и целой фразой, по возможности короткой.

Это первая стадия развития будущего произведения; пересказ произведения — его краткий конспект.

Если кто-нибудь, не знающий пьесы, прочтет такой конспект, то он все же ознакомится с содержанием пьесы. Пример такого конспекта «Васса Железнова» — первый акт.

1) Судовладелица и «раб» ее Гурий Кротких (двурушник).
2) Допрос Анны.
3) Мельников: суд неизбежен.
4) Выход из положения: яд, порошок.
5) Люда — ненужный свидетель.
6) Лиза — посланница за Сергеем Петровичем.
7) Муж-растлитель — позор, помеха.
8) Уговор.
9) Сергей Петрович не согласен.
10) Нажим Вассы — угрозы — последнее средство.
11) Сергей Петрович сломлен.
12) Прохор — соглядатай.
13) «Страм» — пятно «честной фамилии».
14) Васса «вспоминает» жизнь.
15) Сергей Петрович, «кажется, померли».
16) Прохор ищет причину всех причин.
17) Вдова.
18) Обвиняемая. Капкан.
19) Защита — «Богатырь».
20) Победа.

После сто раз сыгранного мною спектакля так рисуются мне куски. Названы двадцать кусков. К. С. Станиславский называл такие основные куски «глыбами». Глыбы складываются из бесчисленного множества мелких кусков — комков, иногда песчинок. Большой сценический кусок вбирает в себя мелкие сценические куски. Только в конце репетиционного периода определяются такие большие куски. И только в конце репетиционного периода большие куски способен понять и поднять актер, так как к этому времени силы актера растут вместе с ростом знания о его образе и о всей пьесе.

Но в начале работы актер не может «поднять» глыбные куски. Он может поднять только то, что по его силам, т. е. по его знанию. Ни режиссер, ни сам актер не могут, не должны требовать больше того, что может на данный момент актер. Работать надо с максимальной энергией, но не сверх своей возможности. Всякое форсирование есть насилие, деспотизм, нарушение законов творческой природы и законов правильного репетиционного самочувствия. Сообразно силам актера должна проходить репетиция.

Не больше сил, чем позволяет знание роли на сегодняшний день, но и ни в каком случае не меньше. Ровно столько, сколько силы можно дать на данном этапе работы. Без форсирования — без штурмовщины, без спекуляции, но и без лени — без душевного паралича, без паразитизма.

Для примера деления пьесы на куски беру первый кусок «Вассы Железновой».

СУДОВЛАДЕЛИЦА И «РАБ»

Сразу этот кусок внутренне не охватить. Он раскалывается актрисой на более мелкие куски. В сцене с Гурием Кротких — Васса: 1) Читает его предложение о прибавке зарплаты матросам. 2) Она не согласна прибавить матросам. 3) Встречный проект Вассы: увеличение фрахта своих пароходов. 4) Провал проекта Гурия Кротких. 5) Гурий оправдывается, защищает свой проект. 6) Хозяйка не согласна. 7) Гурий ретируется. 8) Гурий «ворчит».

В первый кусок вошли восемь кусков. Их могло войти и больше. И здесь от режиссера и актера требуется не так «литературное» оформление, как смысловое значение куска. Каждый большой кусок — это как бы целое слово. Каждый маленький — отдельная буква слова. Очень важно не пропустить ни одной буквы в слове, чтобы не изуродовать куска. Кусок может менять свое название. Сегодня я могу назвать кусок «судовладелица», завтра «хозяйка». Слова эти разные. Актер должен чувствовать разницу темпераментов слов. Гурий Кротких — раб, лакей, двурушник. Рашель называет Гурия рабом. Для революционерки Рашель — Гурий Кротких «верный раб» Вассы. Васса называет Гурия «социалист, видишь ли». Для нас Гурий Кротких — двурушник. Проект Гурия Кротких Васса называет «записочка эта ваша». Мы, репетирующие пьесу «Васса Железнова», называли докладную записку Гурия Кротких — проект, прожект. Мы можем назвать кусок о Гурии словами «и нашим и вашим», «и богу — свечка и чорту — кочерга». Мы можем назвать его записку «и волки сыты и овцы целы».

Дело в том, чтобы назвать кусок наиболее горячим, сильным словом, чтобы слово это будило и мысль, и воображение, и чувство актера. Чтобы слово имело силу, чтобы актер «отвечал» на слово.

Мы обязаны соблюсти членораздельность будущего спектакля при делении пьесы на куски. Членораздельность — непременное условие того, чтобы будущий спектакль был легко принят зрителем. Музыкальные произведения разделяются на такты. В драматическом произведении кусок не есть такт. Такты одинаковы. В драматическом же произведении куски неровные. Есть целые страницы пьесы, где кусок не меняется, но может быть одна только строчка текста такая, где каждое почти слово — кусок.

Вот так — «Каменный гость» Пушкина: текст сжат, он такой густой, что актерских и режиссерских кусков получается очень много. Пушкин с темпераментом «африканца» накидывает ярчайшие события, сильнейшие движения души, быстрейшие перемены построений. Слов у него немного. Театру надо за ними поспеть. Угадать подлинные межи кусков, количество перемен, интервалы — задача первого периода репетиционной работы за столом.

Предположим, мы нашли эти естественные межи кусков. Каждый кусок есть новое впечатление, новое состояние, новая фаза. Они отделяются друг от друга невидимой, но осязательной границей, межой, демаркационной

линией. Мы привыкли называть эти маленькие паузы сценическими точками. Кусок от куска отделяется особой паузой-точкой. В партитурах опер, арий иногда обозначается особым образом место, где певец, певица берут дыхание. Не думаю, что сделаю грубую ошибку, если скажу, что каждый кусок и есть такое дыхание. Вы берете дыхание, задерживаете его и постепенно отдаете его. Каждый кусок имеет рождение, жизнь и смерть. Утро, день и ночь. И надо, чтобы актер не мял жизни куска, чтобы потом на сцене у куска были эти начало, середина и конец.

Очень тягостно, когда роль играется «сплошняком». Иногда зритель не совсем четко разбирается, почему одного актера он смотрит легко, почему так трудно слушать другого. А дело в том, что актер, неряшливый в работе над кусками пьесы и своей роли, во-первых, пропускает звенья в цепи кусков, пропускает ту или иную перемену и, во-вторых, сминает куски. Начало одного куска налезает на расцвет или смерть предыдущего, а иногда вплотную налезает на весь предыдущий или последующий кусок. Не уйдешь от закона физики — закона непроницаемости. Одно место может быть занято только одним телом. Гвоздь, вбиваемый в стену, вытесняет известку. Это неопровержимый закон. Не могут остаться вместе и известка и гвоздь.

И если закон непроницаемости дерзко пытаются обойти на сцене, — закон отомстит за свое поругание. Рисунок роли получится путаный, грязный, непонятный зрителю. И за ротозейство актер будет наказан. Жестоко.

Но будем думать лучше о внимательности актера к кускам — поверим, что такие правильные деления, доли найдены режиссером, составом исполнителей, подсказаны сидящими на репетициях друзьями спектакля, что замечены все перемены, ничего не упущено в конспекте хода пьесы. Можно поздравить тогда всех. Плуг прозорливой мысли сделал свои первые борозды.

КУСКИ, ВЫРАЖЕННЫЕ ГЛАГОЛАМИ В НЕОПРЕДЕЛЕННОМ НАКЛОНЕНИИ

«Изводим единого слова ради — тысячи тонн словесной руды» — Маяковский.

Начинается следующий период. Существительные, прилагательные и короткие фразы, определяющие куски, превратить в глаголы. Эпос — в лирику. Статике дать движение. А движение — самый главный закон театра. За какой бы период работы мы ни брались, мы всегда говорим — вот этот период самый главный. Но, в самом деле, из существительных-прилагательных сделать глаголы и обязательно в неопределенном наклонении — это действительно самое главное. Найти желания образа. Скажи, чего ты хочешь — я тебе скажу, кто ты. А желание вызывает те или иные действия для удовлетворения желания.

К. С. Станиславский особенно был верен действию и не изменял ему. У него в книгах очень много мыслей о действии. И мы, ученики Станиславского (мы ведь все учились у него и искать и любить действенность на сцене), мы стараемся не изменять действие. В чем же оно выражается?

Куски, выраженные именем существительным и прилагательным, — это обозначение перемен. Меняется жизнь от того, что вошел в комнату новый человек, или же никто не вошел, но кто-то из уже присутствовавших в комнате сказал слово, очень дерзкое или очень нежное. Это кого-то ранило или согрело. И опять перемена. Кто-нибудь заснул, когда ему надо было дежурить у больного, или, наоборот, проснулся, когда ему лучше было бы спать и не слышать слов, рассчитанных на сонное состояние спящего. И опять событие. Опять перемена. Расставляются путевые камни-вехи. Куски, названные с согласия и одобрения участвующих именем существительным, как например: скука, чаепитие, пьяница, скандал, ссоры, слезы, примирение, тоска, или же короткими фразами: тучи сгущаются, проглянуло солнце, объяснение причин неудовлетворительно и т. п. расщепляют пьесу на отдельные кадры. Довольно короткие. Куски, вначале названные именами существительными, прилагательными и целыми фразами, с ходом работы переходят в глаголы неопределенного наклонения и тогда они получают живую жизнь. Например: кусок, названный «скука», в переводе на глагол — «развлечься»; кусок, обозначенный словом «скандал», обращается в глаголы: для оскорбителя — «отомстить, изничтожить»; для страдающей стороны — «защититься, спрятаться спастись». Кусок, называемый «капкан», перейдет для одного персонажа в глагол «выкарабкаться», для другого — «подставить ножку, запутать». Словом, хотение, желание всегда выражено в глаголе неопределенного наклонения: выгнать, помириться, обмануть, утешить, спасти, помочь, дознаться, определить, отдохнуть, проверить, поймать.

Текст — то, что говорит человек в данном куске: подтекст — то, чего хочет этот человек в этом же куске. Часто слова лицемерны, как лицемерны люди; слова — маски, какими прикрывается подлинное лицо: хотение.

Пушкин пишет: «Анджелло — лицемер, потому что его гласные действия противоречат тайным страстям».

Человек говорит прямо о своих желаниях, когда он безусловно искренен. Чаще люди скрывают желание. Из слов делают дымовую завесу. Мы должны знать, согласны ли слова с желаниями или же слова противоречат тайным желаниям. Люди говорят оттого, что хотят добиться выполнения своих желаний. Всю свою жизнь от первого до последнего вздоха человек дышит. И всю свою жизнь хочет чего-нибудь человек.

Актер должен разоблачить подлинные желания своего образа. Актер должен вскрыть ланцетом покровы слов, защищающих тайную жизнь образа, обнаружить эту засекреченную жизнь, объявить глубь сердца, тайные желания образа.

УКАЗ

Президиума Верховного Совета СССР
О награждении Председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР
тов. Дукельского С. С. орденом Ленина

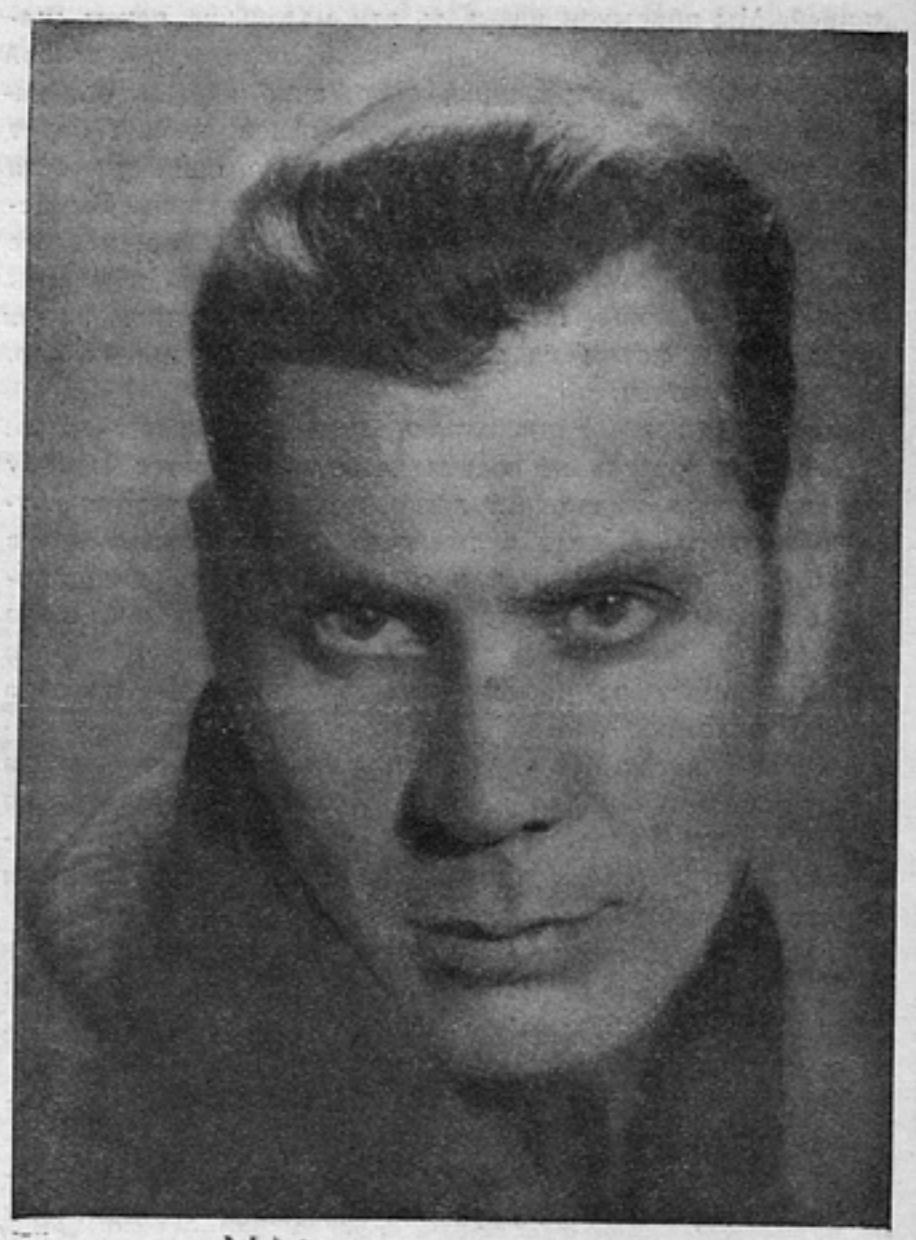
За выдающиеся заслуги в деле развития советской кинематографии наградить Председателя Комитета по делам кинематографии при СНК СССР тов. Дукельского Семена Семеновича орденом Ленина.

Председатель Президиума Верховного Совета СССР М. КАЛИНИН.
Секретарь Президиума Верховного Совета СССР А. ГОРКИН.

Москва, Кремль.
10 марта 1939 года.

Режиссер-орденоносец

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА



Д. Левин

Среди особо отличившихся работников советской кинематографии, отмеченных высшей наградой советского государства — орденом Ленина, — молодой ленинградский кинорежиссер Александр Гаврилович Иванов. Молодой — не в смысле возрастном: А. Г. Иванову исполнилось сорок лет, он прошел суровую и сложную школу жизни, в течение 20 лет является членом коммунистической партии. Иванов — молодой режиссер в творческом значении этого слова. Его талант, своеобразно развивавшийся ряд лет, только сейчас определился и окреп, его режиссерская работа в кино получила черты индивидуального своеобразия и четкую идейно-политическую направленность.

Имя Александра Иванова стало широко известным работникам советского искусства и широкому советскому зрителю совсем недавно — с появлением на экранах Союза замечательного патриотического фильма «На границе», поставленного А. Ивановым по собственному сценарию на основе материала П. Павленко.

...Сын кадрового рабочего и сам рабочий, член партии с 1918 года, А. Иванов шесть с лишним лет дрался на фронтах гражданской войны против Деникина, Врангеля и Махно. Был начальником пулеметной команды, комиссаром. Попал в плен к белым под Ростовом — натерпелся от белогвардейцев мук, посеребривших его голову. С исполосованной спиной, выбитыми зубами, с отмороженными руками и ногами бежал от белых. Затем в рядах Красной армии на Южном фронте помогал гнать армию противника от Воронежа до Черного моря.

Кинематографический путь Александра Иванова начинается с 1924 года. Демобилизовавшись из армии, он поступает на курсы экранного искусства «Кино Севера» — в одно из первых советских киноучебных заведений. В смысле опыта и знаний Иванову удалось почерпнуть здесь за полтора года учебы очень немногое. Все же главное было достигнуто: Иванов получил возможность практически работать на кинопроизводстве.

Александр Иванов испробовал немало кинематографических специальностей. В качестве актера он снимался в ранних советских кинофильмах «Сердца и доллары», «В плену у белых» и др. Работал режиссером-администратором на фабрике Совкино и навсегда связал свою судьбу с этой фабрикой — ныне Ленинградской ордена Ленина киностудией «Ленфильм». Был помощником режиссера С. Тимошенко по фильму «Турбина № 3» (1926 г.). В качестве ассистента режиссера работал у Худолеева по фильму «На рельсах». В 1927 году поставил (совместно с О. Галлай) немой фильм «Косая линия» — фильм примитивный, сделанный по плохому сценарию, непримечательный даже по тому времени.

С упорством и настойчивостью большевика стремился к своей цели Александр Иванов.

В 1928 году он получает постановку картины «Луна слева» — кинокомедии из эпохи гражданской войны; в основе ее сценария лежала известная и популярная в те годы пьеса Биль-Белоцерковского.

Творческая незрелость режиссера — недостаток профессиональных навыков, знаний, мастерства — сказались на этом фильме. Примитивная авантюрная история поимки атаманши белых Маньки, «проблема» любви в период гражданской войны были решены в фильме элементарными художественными средствами. Режиссер строил кадр, еще не задумываясь над его композицией, не вникая в детали, беззаботно обращаясь с материалом. Образы фильма — командир Ковалев, машинистка ревкома, председатель тифозной комиссии и другие — даны были только на внешней характерности. Образы врагов были сделаны в манере ранних агиток советского кино.

Все же уже в этом фильме появился ряд элементов, свидетельствующих о творческих возможностях автора. Динамичность, темперамент, ряд удачных батальных сцен, остро развитые сюжетные положения. «Луна слева» примечательна еще одним обстоятельством: в этом фильме впервые снимались Б. Чирков и Н. Черкасов — будущие создатели образов Максима, профессора Полежаева, царевича Алексея...

Значительный шаг вперед сделал А. Иванов как режиссер в следующей картине «Транспорт огня». Этот фильм имел в свое время успех у массового зрителя. В основу сценария лег эпизод из истории борьбы партии и рабочего класса в период революции 1905 года. Группа большевиков-подпольщиков, несмотря на преследования царских сыщиков и полиции, доставила транспорт оружия восставшим рабочим; при этом был пойман и разоблачен провокатор, проникший в боевую группу подпольщиков.

В «Транспорте огня» виден прежде всего известный рост профессиональной культуры режиссера. Режиссер уже серьезно и вдумчиво работает над композицией кадра, над изобразительным материалом картины. Вместе с оператором А. Гинцбургом он настойчиво прорабатывает вопросы света. В картине почти отсутствуют прежние случайные ракурсы, неоправданные и неосмысленные вещи. Отчетливо видна была работа режиссера над монтажом, еще случайным и беспорядочным в «Луне слева». Интересно трактовались и образы фильма — типы большевиков-подпольщиков сделаны ярко, тепло, с острой наблюдательностью художника.

Однако и этот фильм не свободен был от существенных недостатков. Тема революционного подполья, показ борьбы рабочих против самодержавия и полицейского произвола оказались втиснутыми в рамки авантюрного почти детективного сюжета. Не случайно ряд основных сцен фильма происходил ночью в быстро мчащемся поезде. Сыщики в котелках и с усиками бегали по вагонам и стреляли из револьверов, сыпались стекла разбиваемых окон, неожиданно гас свет, в бешеном ритме вертелись колеса вагонов, белый дым паровоза вился во мраке, кто-то прыгал на ходу с мчащегося поезда, кто-то раненый бежал ночью по снегу... Склад оружия большевиков находился в полуразрушенном музее восковых фигур, освещенных таинственным и странным светом. Среди удивительных диковин из папье-маше двигались женщина с загадочным лицом и седой хранитель музея, оказавшийся руководителем подпольной большевистской группы...

На «Транспорте огня» отчетливо видно влияние американских авантюрных фильмов. Фильм имел значительный успех на зарубежных экранах, несмотря на революционную тематику, на любовное отношение авторов к образам большевиков.

Стремление к крепкой сюжетности, занимательности, к четкому построению фабульных ходов, к драматической насыщенности действия — эти творческие особенности А. Иванова проявились в «Транспорте огня» достаточно четко. Следующая после «Транспорта огня» картина А. Иванова «Есть, капитан!» подтверждает это.

Фильм рассказывает о героизме моряков торгового флота, отказавшихся в трудную и опасную минуту от помощи иностранцев в море. В фильме хорошо были сделаны сцены морского шторма, целиком снятые в павильонах студии. Удались режиссеру и некоторые образы советских моряков — простых, веселых и мужественных людей, показывающих образцы выдержки и бесстрашия.

Новизна темы, простота и доходчивость образов, драматическая напряженность сюжета обеспечили и этому фильму теплый прием у массового зрителя. Однако по сравнению с «Транспортом огня» картина «Есть, капитан» не являлась для режиссера значительным творческим шагом вперед, не выявляла новых особенностей его режиссерского почерка.

Фильмами, показавшими принципиально новые, хотя далеко не бесспорные, черты в творческом развитии А. Иванова, были две следующие картины «Три солдата» (1932 г.) и «Женитьба Яна Кнукке» (1933 г.).

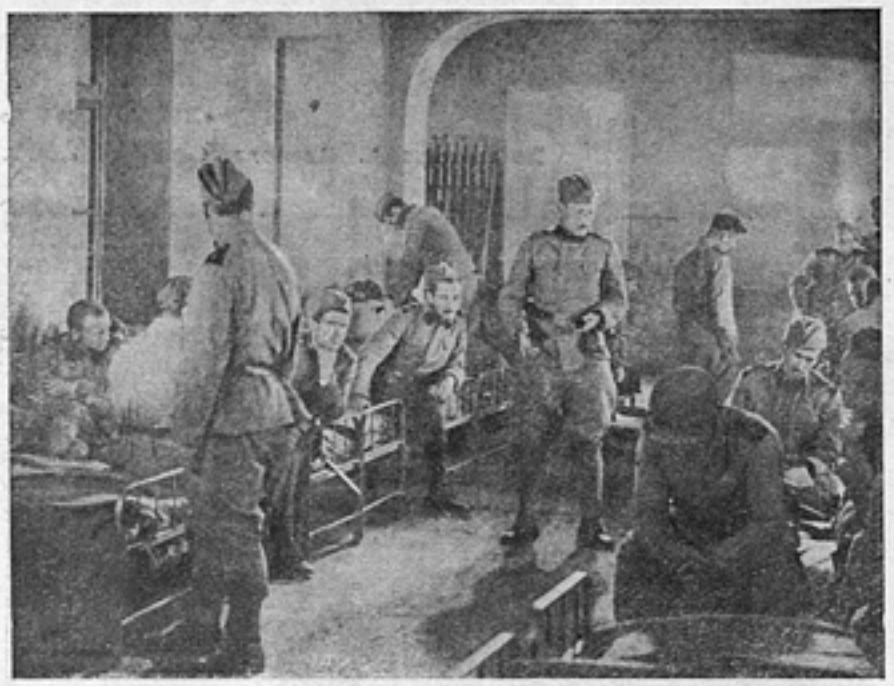
Тема «Трех солдат» во многом совпадала с известной пьесой Л. Славина «Интервенция». Фильм рассказывал о Стальном полке французской армии, отправленном в 1918 году после окончания империалистической войны, в один из приморских советских городов, захваченных белыми. Французские солдаты прибыли в Россию, чтобы расправиться с большевиками. Однако Стальной полк проходит здесь своеобразный «коммунистический университет». Общение с большевиками открывает французским солдатам — рабочим и крестьянам — глаза на социальную правду. Они убеждаются воочию в справедливости дела и идеи большевиков. Очень выразительна сцена в кинотеатре. Французское командование приводит сюда солдат, чтобы показать им фильм о зверствах большевиков. Однако в темноте, пользуясь карманными фонариками, французские солдаты читают коммунистические листовки, призывающие их не выступать на фронте против Красной армии.

Революционное брожение в армии интервентов растет все больше. Командованию не помогают ни сила принуждения, ни авторитет командиров, ни даже провокационное убийство одного из трех солдат. Большевики выступают перед строем французских солдат с разоблачением провокаторов. Они говорят о том, что солдат Пьер убит не большевиками, а самими же французскими командирами, чтобы вызвать ненависть против большевиков, спровоцировать солдат к выступлению на фронт. Но солдаты решительно отказываются это сделать. Они не хотят больше воевать против большевиков. Они вернутся к себе домой, в родные французские деревни и на фабрики, к мирному труду, к своим родным и близким...

«ЛУНА СЛЕВА»
Постановка А. Иванова. Совкино. 1928 г.

«ТРАНСПОРТ ОГНЯ»
Постановка А. Иванова. Совкино. 1933 г.

«ЕСТЬ, КАПИТАН!»
Постановка А. Иванова. Совкино. 1929 г.



«ТРИ СОЛДАТА»
Постановка А. Иванова. Союзкино. 1932 г.

Фильм «Три солдата» с значительным художественным успехом разрешал сложную идейно-политическую тему — тему интернационализма, тему классовой солидарности международного пролетариата. В картине были хорошо показаны образы рядовых французских солдат, открыто выступающих против захватнических помыслов своих хозяев. Показан был и коллектив этих людей, их внутренняя сплоченность и единство.

К сожалению, отказавшись на этот раз от авантюрного сюжетного построения, режиссер ударился в другую крайность — фильм лишен был стройного сюжета, глубоко разработанных образов. Драматургическая рыхлость создавала несколько замедленный темп действия. Центральные образы фильма «Три солдата» (арт. Е. Червяков, А. Костричкин, П. Пирогов) лишь сюжетно скрепляли события фильма, но сами были даны как бегло намеченные силуэты, как некие условные знаки типичных представителей разных групп распадающейся армии интервентов.

Фильм «Три солдата» являлся значительным этапом в творческой биографии А. Иванова. Политическая целеустремленность, страстность в обрисовке друзей и врагов, отчетливая идейная направленность были типичны для картины. Режиссер как бы нащупывал путь, которым он должен итти в дальнейшем как советский художник, как коммунист.

«Три солдата» интересны не только как показатель роста идейно-творческого кругозора режиссера, его умения на историко-революционном материале поднять большую и ответственную тему. Фильм явился свидетельством профессионального роста режиссера. Всю картину отличало острое и своеобразное стилевое единство, хорошая изобразительная разработка кадров, точный монтаж, стройность композиции. Такие сцены, как расстрел бунтовщиков, сеанс в кинотеатре или заключительные кадры фильма не потеряли и до сих пор своей художественной значительности.

«Женитьба Яна Кнукке», вышедшая на экраны в 1933 году, появилась уже в период расцвета звукового кинематографа. Картина подверглась в процессе работы значительным переработкам, существенно изменившим первоначальный замысел. «Женитьба Яна Кнукке» была попыткой Александра Иванова отойти от характера и жанра своих прежних работ, проложить путь к новому, еще неиспробованному жанру в кино — жанру сатирической почти памфлетной трагикомедии на современном зарубежном материале.

Режиссер пытался показать с экрана образ мелкого буржуа, обывателя, пацифиста. Ян Кнукке — человек идеалистических воззрений, жадно мечтающий о маленьком личном счастьи, слепо уверенный в благотворном влиянии капиталистических реформ. Претерпев крушение своих мелкобуржуазных иллюзий, увидев, как его любимый профессор Хольм превращается из «гуманиста» в хищного дельца, жалкий и разбитый в своих мечтах о счастьи, уходит Ян Кнукке искать невесту. Он проходит через фронт, сквозь огонь и ужас империалистической войны, через огромную человеческую скорбь миллионов, им руководит одна мысль, одно желание — найти свою невесту Янину, создать себе маленькое личное счастье. Но и эта последняя надежда гибнет. Янина уходит от Яна Кнукке, и сам он терпит окончательный крах...

К сожалению, режиссерское решение этой темы не стояло на необходимой высоте: фильм был чересчур эксцентричен и абстрактен, его тема разрешалась условно,

«ЖЕНИТЬБА ЯНА КНУККЕ»
Постановка А. Иванова. Совкино. 1933 г.

«НА ГРАНИЦЕ»
Постановка А. Иванова. Ленфильм. 1938 г. Слева направо: Антон — С. Крылов, Варвара — Зоя Федорова, Михо — К. Базаров.

формы кинематографической сатиры и памфлета не были еще найдены...

С 1934 года в работе Александра Иванова наступил неожиданный перерыв. Он не мог добиться предоставления ему доброкачественного сценария для постановки. Режиссер сам делал безуспешные попытки получить сценарий, который совпадал бы с его творческими устремлениями.

Длительный творческий простой Иванов использовал для учебы... В этот период он много работал над собой, над своим мировоззрением.

В 1937 году он начал постановку фильма «На границе» — фильма, о котором достаточно широко писала наша критика и который получил признание советского народа.

«На границе» отличается рядом особенностей, ценных не только для режиссера Иванова, но и для развития всей советской художественной кинематографии. Правда чувства и правда мысли даны в этом фильме на материале высокой политической злободневности. Простота художественного языка соответствует идейной целеустремленности. Режиссер с настоящим творческим успехом решает тему фильма — тему советского патриотизма, непобедимости советского народа.

Жизненная правда видна в каждом кадре этой картины. В ней много народного юмора, оптимизма, в ней очень действенный сюжет. Образы простых советских людей даны с жизненной типичностью, любовью и полнотой. Режиссер Иванов умело использовал свой прежний творческий опыт. Этот опыт чувствуется в остром фабульном построении картины, в динамичности действия, в хорошо разработанных батальных сценах (подробный разбор фильма был помещен в № 12 нашего журнала за прошлый год. — Редакция).

«На границе» — народный фильм не только потому, что он прост и доходчив, но и потому, что он выражает мысли и чувства советского народа, его горячую ненависть к врагу, его любовь к социалистической родине.

Это не означает, что работа А. Иванова лишена недостатков. Недостатков — и в смысле формы и в смысле режиссерской культуры — в фильме «На границе» много. Но залогом дальнейших успехов режиссера является отчетливое понимание им недостатков своей работы, строгое и критическое отношение к самому себе. Высокая награда, полученная Александром Ивановым — советским кинохудожником, членом коммунистической партии, обязывает его работать еще лучше на благо советского народа, на благо нашей великой родины.

«Во всем, что я сделал плохого, — признается Александр Гаврилович, — виноват я сам. Спотыкался я много и больно. Но упорство у меня еще не выветрилось целиком. Я еще, как говорит дед Ерофей в моей картине «На границе», «человек в полной силе». Я буду работать. Чем дальше, тем лучше».

Конкурс на киносценарий

Конкурс на киносценарий, объявленный Комитетом по делам кинематографии при СНК СССР, вызвал живой отклик в среде трудящихся. На рассмотрение жюри поступило около 5.000 сценариев, либретто, тематических предложений и материалов: оборонных, антифашистских, о борьбе с врагами народа, о соцстроительстве в городе и деревне, бытовых, историко-революционных и т. п.

Из числа поступивших на конкурс произведений 226 работ написаны на языках братских республик.

I. ЖЮРИ КОНКУРСА ПРИЗНАЛО ДОСТОЙНЫМИ ПРЕМИРОВАНИЯ СЛЕДУЮЩИЕ СЦЕНАРИИ:

1. На темы: Социалистическое строительство в городе и деревне, в том числе союзных и автономных республиках, и стахановское движение.

1-я премия в сумме 15.000 р. присуждена сценарию «Учитель» (автор С. А. Герасимов, Ленинград).

2-я премия в сумме 10.000 р. присуждена сценарию «Шторм», девиз «Черное море» (фамилия автора не указана).

4-я премия в сумме 5.000 р. присуждена сценарию «Ферма чудес» (авторы М. В. Кузнецов и М. А. Культэ, Москва).

4-я премия в сумме 5.000 р. присуждена сценарию «Старик» (автор В. А. Солнцев, Москва).

3-я премия по этому разделу не присуждена.

2. На темы: О женщине и семье.

1-я премия в сумме 15.000 р. присуждена сценарию «Бабы» (автор М. Н. Смирнова, Москва).

3-я премия в сумме 7.000 р. присуждена сценарию «Сын» (автор Г. Я. Ковтунов, Одесса).

4-я премия в сумме 5.000 р. присуждена сценарию «Любовь в воздухе» (на грузинском языке, автор Я. М. Джинджихашвили, Тбилиси).

2-я премия по этому разделу не присуждена.

3. На темы: Оборонные, о жизни Красной Армии, Военно-Морского Флота и пограничников.

2-я премия в сумме 10.000 р. присуждена сценарию «Наш друг комиссар» (автор А. В. Фролов, Москва).

2-я премия в сумме 10.000 р. присуждена сценарию «Четвертый перископ» (авторы Г. Блауштейн и Г. Венецианов, Ленинград).

3-я премия в сумме 7.000 р. присуждена сценарию «На дальней заставе» (автор фамилии не указал).

3-я премия в сумме 7.000 р. присуждена сценарию «Пограничники» (автор П. А. Целенко, Комсомольск на Амуре).

4-я премия в сумме 5.000 р. присуждена сценарию «Маленькая война» (автор К. Л. Гаврюшин, Москва).

4-я премия в сумме 5.000 р. присуждена сценарию «Город в лесу» (автор Н. Н. Панов, Москва).

1-я премия по этому разделу не присуждена.

4. На темы: Дружба народов СССР и этнографические.

3-я премия в сумме 7.000 р. присуждена развернутому либретто «Сахиб» (автор Е. И. Колдомасов, Москва).

4-я премия в сумме 5.000 р. присуждена сценарию «Гуахар-Тао» (авторы Мусрепов Габид и Байсеитов Канабек, Алма-Ата).

4-я премия в сумме 5.000 р. присуждена сценарию «Догнали» (автор Ю. А. Кудрявцев, ст. Салтыковская, Дзержинской ж. д.).

4-я премия в сумме 5.000 р. присуждена сценарию «Слава Тагая» (автор Г. А. Фомина, Сталинабад).

1-я и 2-я премии по этому разделу не присуждены.

5. На темы: Антифашистские и о борьбе с агентурой международного фашизма.

3-я премия в сумме 7.000 р. присуждена сценарию «Краболовы» (автор Н. С. Горобец, Москва).

4-я премия в сумме 5.000 р. присуждена сценарию «Китайская повесть» (автор Н. Костарев, Москва).

4-я премия в сумме 5.000 р. присуждена кинноновелле «Хлеб, солдаты и петухи» (автор Д. Л. Тарасов, Москва).

4-я премия в сумме 5.000 р. присуждена сценарию «По новому пути» (на грузинском языке, автор Ф. Г. Гоголь, Краматорск).

1-я и 2-я премии по этому разделу не присуждены.

6. На темы: Спортивные и бытовые.

1-я премия в сумме 15.000 р. присуждена сценарию «Личное дело» (автор В. И. Поташов, Ленинград).

3-я премия в сумме 7.000 р. присуждена сценарию «Дружба» (автор И. Я. Бражнин, Ленинград).

3-я премия в сумме 7.000 р. присуждена сценарию «Пик молодости» (авторы В. Бух, Москва и Ш. Манагадзе, Тбилиси).

4-я премия в сумме 5.000 р. присуждена сценарию «Золушка» (автор В. Е. Фридман, Ленинград).

4-я премия в сумме 5.000 р. присуждена сценарию «Песня жаворонка» (на украинском языке, авторы З. М. Богданова и М. М. Коваленко, Киев).

4-я премия в сумме 5.000 р. присуждена сценарию «Студенты» (на армянском языке, автор А. Г. Мхитарян, Тбилиси).

2-я премия по этому разделу не присуждена.

II. ЖЮРИ ПРИЗНАЛО ДОСТОЙНЫМИ ПРЕМИРОВАНИЯ В КАЧЕСТВЕ МАТЕРИАЛА ДЛЯ НАПИСАНИЯ СЦЕНАРИЕВ СЛЕДУЮЩИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

1-я премия в сумме 3.000 рублей

1. «Борьба за характер», автор В. И. Вольский, Ленинград.
2. «Новый начальник», автор Г. Юрасов, Москва.
3. «Маленькие газетчики», автор А. Я. Жданов, Сухуми.
4. «Товарищ Арсений», авторы В. Ф. Плетнев, С. А. Сиротинский, П. П. Каратыгин, Москва.
5. «Молибден», автор П. Д. Пугачев, ст. Перловская, Ярославской ж. д.

2-я премия в сумме 2.000 рублей

1. «Ровесница Октября», автор Ф. А. Боков, Таганрог.
2. «Преступление Вершинина», автор И. Соколов, Ленинград.
3. «Волшебное зерно», автор А. Л. Симуков, Москва.
4. «Марат — друг народа», авторы Н. В. Селиванов и И. В. Милейко, Москва.
5. «Несибеле», автор В. Я. Беляков, Москва.
6. «Маленькие дела», автор Дьяченко, Москва.
7. «Патриоты», автор Ник. Денисов, капитан военно-воздушных сил РККА.
8. «В краю трех солнц», автор М. А. Большаков, Москва.
9. «Секрет», автор И. М. Натальин, Москва.
10. «Осуществленная мечта», автор Б. Н. Демчинский, Ленинград.

3-я премия в сумме 1.000 рублей

1. «Светлое озеро» (на украинском языке), автор И. И. Волошин, Киев.
2. «Торжество науки», автор О. А. Новиков, Москва.
3. «За Байкалом», автор Ф. С. Князев, Ленинград.
4. «Ошибки разные в жизни бывают», автор Н. Е. Солонович, Москва.
5. «Чуткость большевика», автор В. О. Гребенщиков, Алма-Ата.
6. «Первомайский рейд», автор Л. Н. Радищев, Ленинград.
7. «В районе», автор С. М. Нельс, Москва.
8. «Декрет Ленина», автор С. Г. Чиковани, Тбилиси.
9. «Юные республиканцы», авторы Е. Л. Гезик и В. А. Горелик, Ленинград.
10. «Межи», автор С. Б. Ицкович-Метелица, Улан-Удэ.

Помимо премированных работ, жюри конкурса отметило ряд произведений, хотя и не заслуживающих премии, но свидетельствующих о наличии у их авторов способностей для работы в области кинодраматургии.

Жюри постановило рекомендовать Комитету по делам кинематографии связаться непосредственно и через студии с авторами следующих произведений:

1. «Невская застава», автор Н. П. Паялин, Ленинград.
2. «Преступление», автор В. И. Поташов, Ленинград.
3. «Тайна реки Светлой», автор Ю. А. Андреев, ст. Волот, Калининской ж. д.

Итоги сценарного конкурса

М. Тонарева

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР 16 июня 1938 г. объявил массовый открытый конкурс на лучший киносценарий.

Условиями конкурса были намечены основные темы конкурса: оборонные, о жизни Красной армии, Военно-морского флота и пограничников, антифашистские, о борьбе с агентурой международного фашизма, о стахановском движении, о социалистическом строительстве в союзных и автономных республиках, о дружбе народов, этнографические, темы о женщине, семье, спортивные и пр. Особо были выделены в конкурсе темы: Я. М. Свердлов, М. В. Фрунзе, Ф. Э. Дзержинский, С. М. Киров, В. В. Куйбышев, Серго Орджоникидзе и С. Г. Шаумян.

Поворот к современной тематике — основное в той перестройке, которая происходит сейчас в советской кинематографии. Создание высокохудожественных фильмов о нашей великой эпохе — огромный и не терпящий отлагательств долг советской кинематографии перед страной, перед народом. У нас создано немало прекрасных фильмов на исторические и историко-революционные темы.

Однако ограничиваться созданием преимущественно исторических и историко-революционных фильмов наша кинематография не может. Годы великих сталинских пятилеток, колоссальный рост страны и ее людей, различные этапы социалистического строительства, борьба советских народов с классовым врагом, с агентурой международного фашизма, готовность народа к обороне своей социалистической родины, новые формы труда и быта, новая мораль и воспитание молодого поколения — все это темы, не получившие достаточно полного и яркого отображения на экране.

Для успешного разрешения этой задачи огромной политической и художественной важности советская кинематография в первую очередь нуждается в высококачественном литературном материале — киносценариях на современные темы. На создание таких сценариев направлены творческие силы многих профессиональных писателей и кинодраматургов. Но этого недостаточно. Нужно выдвинуть новые кадры сценаристов. Нужно при участии широкого круга людей, много видящих, непосредственно наблюдающих жизнь нашей страны, обладающих художественным вкусом и литературными способностями, дать кинопромышленности богатый и разносторонний сценарный портфель на современную тематику.

Все эти соображения руководили Комитетом по делам кинематографии, когда он объявлял открытый конкурс.

Сейчас конкурс закончен и можно подвести некоторые итоги.

Жизнь показала, что мероприятие это было вполне своевременным и целесообразным. Конкурс вызвал живой отклик трудящихся. На конкурс поступило около 5000 произведений: литературных сценариев, либретто, киноповестей и рассказов, тематических заявок и предложений, документальных и мемуарных материалов. Подавляющее большинство этих работ в соответствии с условиями конкурса написаны на современные темы; большинство участников конкурса—представители самых различных профессий, впервые пробующие свои силы в кинодраматургии и вообще в литературе.

Рукописи получены со всех концов Советского Союза—из больших городов и из отдаленных селений, из совхозов и частей Красной армии.

На языках братских республик на конкурс было представлено сравнительно немного работ—226. Большинство их написано на украинском, грузинском и армянском языках. Остальные союзные республики, в частности Белоруссия, прислали на конкурс очень мало работ. Но не нужно смешивать этого вопроса с вопросом о количестве сценариев, написанном на материале национальных республик. Произведения на русском языке, написанные на тему о дружбе народов, о жизни и быте национальных районов, о соцстроительстве в братских республиках составляют на конкурсе до 15 процентов.

Весьма положительным фактом является то, что участники конкурса проявили большой интерес к оборонным темам. Многие из оборонных сценариев написаны с большим знанием материала и свидетельствуют о горячем патриотизме их авторов. Среди сценариев на оборонные темы премированы сценарии «Наш друг комиссар» (автор А. Фролов, Москва) «Четвертый перископ» (авторы Г. Блаштейн и Г. Венецианов, Ленинград), «На дальней заставе» (автор А. Пунченко, Ленинград), «Пограничники» (автор П. Целенко, Комсомольск-на-Амуре), «Город в лесу» (автор Н. Панов, Москва), детский оборонный сценарий «Маленькая война» (автор К. Гаврюшин, Москва).

---

4. «Великое открытие», автор З. Ростова, Москва.
5. «Дорога в жизнь», автор Е. К. Соловьянчик, БССР, г. Добруш.
6. «Ничего особенного», автор В. М. Богатырев, Москва.
7. «Две встречи», автор А. В. Федоров, Новосибирск.
8. «Преступление Тани Морозовой», автор Р. Батоева.
9. «Долой фашизм», автор И. А. Модзалевский, Москва.
10. «Альбатрос», автор В. А. Травницкий, г. Горький.
11. «Девушка из маленького города», автор Л. А. Кацович, Москва.
12. «Дорога в город», автор М. К. Поваренкин, Комсомольск на Амуре.
13. «Любовь», автор Г. М. Стабовой, Москва.
14. «Жизнь, как она есть», автор Е. С. Дымшиц, Москва.
15. «Самая счастливая», автор А. Е. Шукин, Пенза.
16. «За Медведь-горой», автор В. Н. Павлов, Севастополь.
17. «Лауреат», автор Я. Ю. Янов, Москва.
18. «Дача с мезонином», авторы А. А. Елеонский и С. П. Антонова, Омск.
19. «Петр Андреевич — вольный старатель», автор В. Р. Гравишкис, г. Миас, Челябинской области.
20. «Одиннадцать трубачей и один барабанщик», автор Я. Зискинд, Одесса.
21. «Миллионер», автор И. И. Нехода, Москва.
22. «Тихоход», автор Л. Г. Галамеева, Москва.
23. «Сказка о юноше Шахсадане», авторы М. Г. Тевелев, Ленинград, и А. Б. Столпер, Москва.
24. «Голубой путь», автор Д. И. Коршиков, г. Рязань.

Председатель жюри конкурса А. Фадеев.

Члены жюри: П. Павленко, А. Серафимович, К. Тренев, С. Васильев, М. Чиаурели, М. Ромм, А. Шестаков.

10 февраля 1939 г.

Нужно отметить и то отрадное явление, что особенно многочисленную группу составляют сценарии, трактующие вопросы новой социалистической морали, новых форм семьи и быта, сценарии о новой советской женщине, о ее полноправном участии в социалистическом строительстве. Много прислано на конкурс произведений о детях, о школе, о любовном и бережном отношении к ребенку и его воспитанию в советских условиях. Среди премированных сценариев на эти темы мы видим сценарий о советской школе «Личное дело» (автор В. Поташов, Ленинград), «Бабы» (автор М. Смирнова, Москва), «Сын» (автор Г. Ковтунов, Одесса), детский сценарий на украинском языке «Песня жаворонка» (авторы З. Богданова и М. Коваленко, Киев) и др.

Нельзя также пройти мимо большого количества работ на темы о борьбе с врагами народа. Многочисленность таких сценариев на конкурсе свидетельствует о возросшей бдительности широких слоев трудящихся. Однако, правильно выбрав тему, авторы сценариев в ряде случаев не сумели разрешить поставленную перед собой задачу. Основная творческая ошибка их заключается в том, что, строя сюжет, они исходят от штампованных театральных и кинематографических образцов. В результате такого неправильного подхода к разработке темы образы в этих произведениях страдают схематизмом, диалог — напыщенностью, а развитие сюжета, идущего по путям трафарета, заранее ясно читателю.

Немало было прислано на конкурс интересных произведений о новой советской интеллигенции. Молодые авторы проявляют большой интерес к этой теме, поднимая вопросы о роли науки, техники, искусства в социалистическом строительстве, о месте трудовой интеллигенции в советском обществе.

Наша кинематография пока создала мало веселых кинокомедий. В этом отношении участники конкурса сделали свой вклад. Многие из них попытались создать советскую кинокомедию; некоторые достигли довольно значительного успеха. Среди премированных на конкурсе сценариев есть комедии «Ферма чудес» (авторы М. Кузнецов и М. Культэ, Москва), «Золушка» (автор М. Фридман, Ленинград), «Дружба» (автор И. Бражнин), «Старик» (автор В. Солнцев, Москва).

Однако есть и такие тематические разделы, которые оказались представленными на конкурсе недостаточно. В первую очередь здесь нужно упомянуть историко-биографические темы, которые были в условиях конкурса выделены в специальную группу: Я. М. Свердлов, Ф. Э. Дзержинский, С. М. Киров, В. В. Куйбышев, М. В. Фрунзе, Серго Орджоникидзе и С. Г. Шаумян. Создание фильмов об этих великих людях, замечательных большевиках— одна из наиболее первоочередных задач советской кинематографии.

Сценарии о социалистическом соревновании, о стахановском движении, о новых формах труда в большинстве посвящены колхозному строительству. Сравнительно мало поступило на конкурс сценариев, рисующих людей социалистической индустрии, жизнь наших фабрик и заводов, нашего транспорта.

Как велась работа по рассмотрению и отбору всей массы рукописей, поступивших на открытый конкурс?

При Комитете по делам кинематографии был создан Сектор конкурса, на который были возложены учет и сортировка рукописей, организация их читки и рецензирования, переписка с авторами и консультация, перевод на русский язык сценариев, написанных на языках братских республик, и т. д. В течение нескольких месяцев — до 1 ноября 1938 года — консультанты Сектора конкурса давали участникам конкурса устную и письменную консультацию по всем вопросам работы над сценарием. В помощь участникам конкурса была выпущена на одиннадцати языках союзных республик специальная брошюра. Сектором конкурса были организованы для начинающих сценаристов открытые лекции о кинодраматургии.

Рассмотрение рукописей, отобранных Сектором конкурса, было возложено на жюри, назначенное правительственным постановлением. В состав жюри вошли виднейшие писатели, кинорежиссеры и историки.

Рукописи, рекомендованные вниманию жюри конкурса, читались не одним членом жюри, а несколькими, причем каждый член жюри вкладывал в сценарий свой письменный отзыв. Сценарии, набравшие достаточное количество отзывов, ставились на обсуждение на очередном заседании жюри. Обсуждая то или иное произведение, жюри, разумеется, не знало кто является его автором: конверты с девизами автором хранились отдельно от сценариев, и лишь на заключительном заседании жюри, после окончательного распределения премий, председателм жюри были вскрыты девизы премированных сценариев.

Из большого количества рассмотренных произведений жюри премировало 27 сценариев и 25 работ, являющихся ценным материалом для создания сценариев. Авторы премированных произведений в подавляющем большинстве оказались начинающими кинодраматургами, представителями самых различных профессий. Из 62 человек, получивших премии (некоторые сценарии написаны двумя: тремя авторами), — 53 начинающих автора. Среди них Поташов—педагог (сценарий «Личное дело»), Целенко — красноармеец 2-й Особой Дальневосточной армии (сценарий «Пограничники»), Дьяченко — студент рыбного вуза (сценарий «Маленькие дела»), Пугачев — горный инженер (материал для сценария «Молибден»), Ник. Денисов—капитан военно-воздушных сил РККА (материал для сценария «Патриоты), Натальин — рабочий 22-го завода (материал для сценария «Секрет»), Н. Горобец — педагог (сценарий «Краболовы»).

Работы этих товарищей свидетельствуют о том, что в нашей стране есть огромные, невыявленные кадры будущих литераторов и кинодраматургов, способных принести в искусство новые, свежие темы и образы. Приходится упрекнуть наши литературные и кинематографические организации в том, что они не умеют находить одаренных людей, не умеют привлекать их к работе. Жюри конкурса обратило внимание Комитета по делам кинематографии на 24 автора, работы которых еще очень несовершенны как сценарии, но свидетельствуют о безусловном наличии у этих людей способностей к работе в драматургии. Жюри рекомендовало Комитету по делам кинематографии связаться с этими людьми, помочь им, организовать для них специальную учебу. Связь с этими авторами предположено осуществить как непосредственно самим Комитетом, так и через студии на местах. Кроме авторов, отмеченных непосредственно жюри, Сектор конкурса в процессе работы выявил около 200 человек, с которыми намечена дальнейшая работа.

Сценарии, премированные на конкурсе, являются прямым вкладом в сценарный портфель Комитета по делам кинематографии. Среди этих сценариев есть произведения, стоящие на высоком идейном и художественном уровне.

По разделу бытовых тем первая премия присуждена сценарию «Личное дело» (автор В. Поташов, Ленинград). Это сценарий детского фильма о советской школе, о честности и дружбе, о роли коллектива в формировании детского характера. Основное достоинство сценария заключается в том, что он написан без всякой искусственности, что при напряженном, волнующем действии диалог все время остается простым и жизненным. Хороши образы школьников Аркадия Зубова и Левы Прокушева, совер-

шивших тяжелые проступки против школьного коллектива, преодолевающих свое ложное самолюбие и признающих свою вину перед товарищами.

В разделе оборонных сценариев обращает на себя внимание сценарий «Наш друг комиссар» (автор А. В. Фролов, Москва), получивший вторую премию. Тема сценария чрезвычайно актуальна: роль политработника в сегодняшней Красной армии, формирование характера большевика, которому партия поручила ответственнейший участок: воспитание молодых бойцов — защитников родины. Сценарий написан с большой внутренней теплотой, диалог в нем четок и правдив. Центральный образ комиссара Когана очерчен очень хорошо.

Среди премированных сценариев интересен удостоенный второй премии сценарий «Шторм» (автор Г. Н. Грибоносов-Гребнев, Москва). Сценарий рассказывает о советском порте, о том, как социалистическое соревнование, новые формы коллективного труда перевоспитывают отсталые, индивидуалистические элементы в среде рабочих-грузчиков. В сценарии выпукло очерчены характеры, много действия и темперамента.

В числе премированных на конкурсе комедий обращает на себя внимание оригинальностью замысла кинокомедия «Ферма чудес» (авторы М. В. Кузнецов и М. А. Культэ, Москва). Авторы весело, в гротесковом жанре описывают творческие искания молодого ученого-изобретателя. Сценарий, правда, страдает существенными недостатками, но с точки зрения поисков нового жанра в кино работа эта несомненно интересна.

При обработке всей массы поступивших на конкурс рукописей обнаружились типичные, часто повторяющиеся недостатки, единодушно отмеченные всем коллективом работавших по конкурсу рецензентов и членами жюри. Сектор конкурса не имел возможности дать каждому из участников конкурса развернутую, исчерпывающую критику его ошибок.

Вместо того, чтобы описывать вещи, хорошо им знакомые, изображать людей и живую жизнь так, как они ее наблюдали, многие авторы стремятся писать по образцам, виденным ими в театре и кино, копировать чужое творчество.

Попытки подменить свой жизненный опыт и свое воображение готовыми и в большинстве случаев неудачно скопированными образцами оказались губительными для многих работ. Можно привести типичные примеры стандартных и несамостоятельных сюжетных схем, делающих неприемлемыми произведения, написанные на актуальнейшие темы. Такова, например, распространенная схема сценариев, поступивших на конкурс: честный советский инженер, красавица, оказавшаяся шпионкой, любовь инженера к ней, кража ею чертежей оборонного значения (обязательно лежащих на самом доступном месте), ужас и раскаяние инженера и появление работников НКВД в финале.

Нередко авторы, если они даже не копируют готовые сюжетные образцы, строят свой сюжет неизненно, избирают искусственные, выдуманные, невероятные ситуации.

Второй крупнейший недостаток множества произведений — схематизм в изображении людей и их действий. В изображении людей авторы также часто следуют затасканным и неверным штампам: положительных героев они изображают слащаво-добродетельными, все высказывания их — прописные истины и декламации, весьма далекие от живой человеческой речи. В сценарии «Мы еще встретимся» пограничник, попавший в плен к японской разведке, во время побоев на допросе декламирует следующий монолог: «Отчизну продать и стране изменить? За родину жизнью пожертвовать рад, но смерть моя будет победой. Я родины сын... трудовому народу служу...»

Отрицательные персонажи, построенные по аналогичной схеме, совершают поступки исключительно преступные, низкие и притом в количестве, явно невозможном для одного человека; слова этих персонажей напыщенны, о своих замыслах они докладывают прямо и незавуалировано, бьют «в лоб».

Нередко авторы характеризуют героя не в ходе действия, а в перечне действующих лиц, который предпосылается сценарию. В этом перечне автор называет не только имя, возраст и профессию действующего лица, но и особенности его наружности, манер и характера. А затем в самом сценарии он не показывает в действии этих названных им черт.

Часто авторы, не умея показать в действии происходящие события и обстановку этих событий, дают изложение уже совершившихся фактов в рассказе, а не в показе.

Автор сценария «Кто твой друг» изложил свой сюжетный замысел в одной реплике действующего лица, «Николай подружился с врагом, который воспользовался эгоистичным характером Николая, чтобы через него оказывать пагубное влияние на школу путем дискредитации отличников-комсомольцев, путем разложения учащихся на вечеринках».

Многие авторы пишут о вещах, известных им только из газет. В этих случаях вся литературная ткань сценария оказывается совершенно бескровной, люди говорят газетным языком, отсутствует важнейшая особенность, делающая киносценарий произведением искусства—художественная конкретность.

Существенным недостатком, чрезвычайно типичным для многих работ начинающих авторов, является также чрезмерная растянутость действия. В сотнях работ, поступивших на конкурс, авторы стремятся показать на экране на протяжении одного кинофильма всю жизнь своего героя — от рождения до смерти, а нередко даже и жизнь двух-трех поколений.

Другой, смежной по своей сущности, типичной ошибкой участников конкурса является неумение рассчитать, какое количество литературного материала нужно для того, чтобы сделать на его основе один полнометражный фильм. Не умея представить себе, сколько времени потребует показ на экране того или иного эпизода, авторы настолько перегружают свои сценарии материалом, что показ его на экране потребовал бы киноленты в несколько серий; нередко бывает и наоборот: большой по объему сценарий содержит в себе столько описательных, чисто литературных отступлений, не передаваемых зрительными образами, что из сценария в 80—100 страниц едва можно было бы сделать фильм в 400 — 500 метров.

Следуя, как уже упоминалось, трафаретным образцам, авторы считают нужным механически «пристегивать» к своим сценариям формально счастливые концовки, отнюдь не вытекающие из всего сюжета по ходу действия. И, наконец, необходимо отметить еще один важнейший недостаток: неумение выбрать в самом начале работы над сценарием тот жанр, в котором автор намерен выдержать свое произведение.

Конкурс вызвал живейший интерес не только среди тех, кто непосредственно принимал в нем участие. За время своего существования Сектор конкурса получил несколько тысяч писем.

Повесть о судьбе людей

О СЦЕНАРИИ С. ГЕРАСИМОВА „УЧИТЕЛЬ“

Ал. Захаров

Герцог: Но что же такое
Жак говорил? Картину эту он
Не сделал ли нравоучений темой!
1-й вельможа: О, да, и те нравоученья он
Высказывал во множестве сравнений.

(Шекспир — «Как вам это понравится»)

Эти шекспировские строчки вспоминаются при чтении статьи И. Вайсфельда, посвященной сценарию «Учитель» Сергея Герасимова [1]. Нет сомнения, статья эта ставит интересные и принципиальные вопросы советской киндрамматургии, заостряет внимание на самых дискуссионных проблемах сценарного творчества.

Но спорность высказываний И. Вайсфельда определяется прежде всего их несоответствием объекту критики; сценарий «Учитель» в творческой основе своей не является подходящим материалом для развития правильных в общем теоретических утверждений Вайсфельда. В этом главный грех статьи: сценарий стал темой для нравоучений, будучи в существе своем отчетливым и сильным аргументом против всего того, с чем хотел бы бороться и сам автор статьи.

Очевидно, Вайсфельд не почувствовал, что́ является главным, самым существенным в сценарии, с каких позиции нужно его судить, чтобы ощутить его творческую силу.

Второстепенное, детали произведения критик принял за его основу. Поэтому его утверждения повисли в воздухе, поэтому одно из выдающихся произведений советской кинодраматургии оказалось непонятым.

Объективная справедливость требует иного прочтения сценария, которое позволит увидеть в нем то, чем действительно живет это произведение, дышит и воздействует на читателя и чем бесспорно будет волновать будущего зрителя.

В чем же сила сценария «Учитель»?

Гончаров рассказывает, что Белинский, расхваливая по либерализму повести Панаева, признался в порыве откровенности: «творчества у него ни капли нет»...

Многим нашим сценариям нехватает творчества, смелых решений, авторы их не смеют ступить на землю, не исхоженную чужими ногами; больше всего опасаются нарушить этикет, внешнее правдоподобие, опасаются обвинения в «выдумке», как будто драматургия исключает творческое воображение или догадку о тайниках и извилинах жизни. Благополучное тождество сцечарных ситуаций с жизненными процессами подменяет собственное мнение художника о существе явлений жизни.

Сценарий «Учитель» примечателен прежде всего своим творческим своеобразием. У Герасимова свой взгляд на вещи, свое мнение о явлениях, свое отношение к действительности. Он не записывает жизненные процессы; самые острые, самые интересные и волнующие факты он подчас обходит равнодушным взглядом с тем, чтобы взволноваться и взволновать других какой-то неожиданной и с виду блеклой мелочью. И вдруг эта деталь превращается в обобщение, светом своим озаряя все то, что осталось за кадром, будя в читателе-зрителе бурю догадок, мыслей и чувств.

Это стиль художника. С ним нужно считаться и решить: позволяет ли он художнику правильно увидеть самое главное в жизни — людей и их взаимоотношения.

Не хочется провоцировать молодого талантливого автора обязывающими параллелями, но невольно вспоминаются слова Станиславского о Чехове:

«Он очень разборчив в своей любви и правде. Ему нужны не банальные, каждодневные переживания, зарождающиеся на поверхности души, не те, слишком знакомые нам, заношенные ощущения, которые перестали даже замечаться нами и совершенно потеряли остроту. Чехов ищет свою правду в самых интимных настроениях, в самых сокровенных закоулках души».

«Учитель» — это своеобразная по стилю и почерку повесть о судьбе советских людей, об их отношениях, об их характерах, о неожиданных истинных излияниях их души.

И может быть, самым характерным для стиля сценария отрывком является приезд Степана-учителя в родную деревню и встреча его с матерью:

— Степан увидел мать в окне. Увидел ее худощавую длинную фигуру, согнувшуюся около шестка. Руки ее быстро орудовали в большой рыбине, а в печи пылал огонь.

— Здравствуйте, мама, — сказал Степан. Он сказал это как мог тише, боясь напугать старуху и все-таки напугал больше, чем можно было ожидать. Она как-то осела, пронзительно вскрикнула и бросилась сперва к окну, но не умея дотянуться, неловко покачнулась. Он поддержал ее, подставляя губы, но она отпрянула от него, скрылась на миг в избе и появилась на крыльце, чтобы заключить сына в объятия. А он все держал в руках убитых куропаток, и вместо того чтобы сказать ей что-нибудь важное и нежное, не нашел ничего лучшего, как протянуть ей птиц.

— Вот. К ужину может сгодиться... — и бросил куропаток через окно в кухню».

Или тот эпизод, когда Манька, сестра Степана, запретила жениху своему Николаю плясать на собственной свадьбе. Комсомолец Николай нарушил обещание и лихо сплясал.

— Пока гости шумно выражали одобрение по поводу удивительного танца, Манька поднялась и вызвала мужа в сени. Он безропотно последовал за ней. В сенях Манька молча размахнулась и наотмашь ударила мужа.

— Вот и весь сказ... — сказала она.

— Нет, не весь... — сказал Коля и крепко схватил ее за руки, не зная что с ней сделать. Следовало бы, конечно, как следует побить ее, но ему не хотелось так начинать супружескую жизнь. Как бы изыскивая все самое неприятное для нее в этот момент, он плотно притиснул ее в угол и молча, изо всех сил поцеловал ее в губы.

Этот эпизод, который следовало бы процитировать целиком, к нашему удивлению был осужден авторами статьи о сценарии, напечатанной в газете «Кино» (№ 10 с г.). Авторы — владимирские учителя, справедливо критикуя отдельные неудачи сценария, в целом подходят к нему с ведомственной точки зрения, упрекая Герасимова в том, что он пренебрегает формой взаимоотношений учителя с учениками, или заставляет своих героев совершать такие поступки, которые положительным героям совершать не должно.

Можно было бы привести еще ряд сцен, характеризующих эту основную стилевую линию сценария: и ссору отца

[1] «Искусство кино», № 2, 1939 г.

с сыном, и сцену гадания на картах, и любовную сцену у реки, и комедийную сцену Степана с Груней на улице, и чтение чеховского (это не случайно!) рассказа в школе и еще много других эпизодов, в которых раскрывается самое ценное и интересное в этом произведении, самое существенное в нем — душа людей.

Именно эти эпизоды делают ясными и осмысленными и те куски сценария, которые вызвали резкую критику И. Вайсфельда. Становится понятным, почему так просто сообщает Степан о своем решении ехать в родную деревню, стать учителем: для него в момент сообщения этот вопрос уже не проблема. Решение зрело — сейчас вскрылось — препятствий нет — таков подтекст этих простых слов.

Решение Степана тем более отчетливо и убедительно, что герой вошел в картину, неся это решение в себе. Еще до сообщения об этом товарищам (и зрителю) Степан говорит:

— Учителя я ему (отцу), конечно, пошлю. Не знаю, хороший ли то будет учитель, но что будет он человек приверженный к труду, за это могу поручиться...

И только после этих слов, выражающих концентрированную волю к действию, становится известным, что учитель этот — он сам.

— Едва ли кто согласится ехать, — сказала девушка, наливая вино из стакана. — Сейчас такая тяга к Москве, к центру. Не скоро уговоришь поехать в деревню...

Учитель посмотрел на нее внимательно, задумчиво и сказал негромко:

— В данном случае долго уговаривать не придется, потому, что поеду туда я сам...

Эта сцена целиком в манере Герасимова: важное решение переведено в прозаический план, с него снята внешняя психологическая акцентировка, но делать из этого вывод об элементарности главного героя сценария, как это делает Вайсфельд, по меньшей мере не объективно. Ведь находит возможным Герасимов показать сложную гамму переживаний своего героя перед тем, как он, любящий другую, предлагает Груньке пойти в загс. Для Степана решение ехать в деревню — сама повседневность, естественный факт; он сообщает о нем деловито и обыкновенно, точно так же, как Николай отвечает Маньке, мечтающей поехать в Мурманск поглядеть северное сияние:

— Ну так что, — согласился муж, — взяли да поехали.

Эта приглушительная интонация давно присуща Герасимову, на ней построены обе его картины «Семеро смелых» и «Комсомольск»,—и странно, что Вайсфельд, тонко и глубоко критиковавший эти фильмы, не понял сценария «Учитель», развивающего ту же основную линию творчества Герасимова. Вайсфельд писал в сборнике «Молодежь в кино»: «Герасимов избегает ложно патетических диалогов и объяснительных действий, он оставляет в кадре минимальное, но самое выпуклое и запечатляющееся, предоставляя остальное воображению зрителя».

Это правильное определение целиком приложимо к сценарию «Учитель». Следовало бы сказать скорее о том, что Герасимову не удались массовые сцены, отмечающие большие события: слабо, серо сделан эпизод митинга у церкви, стандартно, не в стиле сценария решена сцена прилета в деревню друга Степана — комдива.

Здесь как раз слишком мало простора для воображения, слишком много информационного, внешнего материала.

В целом же сценарий никак нельзя обвинить в информационности. Это серьезное обвинение можно предъявить многим нашим сценариям, но как раз не «Учителю». Вайсфельд определяет информационность сценария по признаку «показа внешней стороны события, его и т о г а». Здесь Вайсфельд ошибся вдвойне: во-первых, показ внешней стороны событий и его итог — это не одно и то же. Во-вторых, внимание художника может быть приковано не к средним звеньям развития того или иного процесса, а к его последнему этапу — и не это есть информационность, иллюстративность в искусстве. Разве мало знаем мы серых бесцветных произведений, иллюстративно, информационно описывающих весь процесс — от первого до последнего звена? Разве сцена получения Степаном учебных пособий была бы для Вайсфельда менее информационной, менее результативной, если бы были показаны «усилия, потраченные на то, чтобы получить требуемое?».

Нам кажется, дело не в этом. Иллюстративность предопределяется отсутствием в художнике творческого, эмоционального начала, скудостью мысли, неумением опосредствовать факты конкретной действительности—словом всем тем, в чем Герасимова никак обвинить нельзя.

Вайсфельд полагает, что лапидарно высказанное Степаном решение — ехать в деревню — является «драматургическим администрированием» со стороны автора. Это не так: решение в этой форме целиком вытекает из характера Степана — вот в чем суть. Решение никак не противоречит образу комсомольца, бывшего бойца Красной армии. Когда Степан утверждает, что ему «просто хочется» сделать решающий поступок,—он прав, ибо все общие условия благоприятствуют этому ч а с т н о м у стремлению. Информационность этого эпизода кажущаяся: этот факт — звено в развитии характера. Художник вправе показывать лишь самые важные с его точки зрения стороны явления: ему нужно только это и ничего больше, — он вправе взять именно это. Критик обязан решить — самое ли существенное, самое ли выразительное нашло себе место в художественном произведении.

То же можно сказать и о другом примере, использованном в статье Вайсфельда: реплика отца о том, что «школа эта все же будет», вовсе не имеет целью сообщение о том, что колхоз не препятствует строительству. Этот диалог является очередным этапом в развитии личного конфликта между отцом и сыном. Два характера — упорных и самолюбивых — непрестанно сталкиваются, и искры этих стычек обозначают одну из основных линий сценария. Совсем не случайно, что эта сцена начинается с чтения стихов Петьки Алейникова и немедленно переключается на новый конфликт — по поводу обращения отца со Степанидой, вдовой старшего сына.

Вопросы строительства школы постоянно являются лишь общей базой, самые же конфликты рождены характерами и судьбами людей.

Можно ли обвинить в этом сценарий «Учитель»? Ответ на этот вопрос скрывается опять-таки в самом существенном — в образах людей.

В центре сценария — Степан Крылов, учитель, будущий депутат Верховного Совета СССР.

В чем специфика этого образа? Прежде всего, это представитель новой советской интеллигенции. Критик Л. Малюгин на страницах газеты «Кино» правильно подмечает новизну этого образа. Образ Степана ценен не только этим. В нем реализованы основные качества советского интеллигента, тесная связь с народом, сознание своей ответственности перед народом. В Степане есть черты настоящего большевика, народного избранника: он настойчив в достижении намеченной цели, он далек от панических настроений, он прост и скромен, обыкновенен. Диалог с Петькой Алейниковым в юмористической форме подчеркивает эти черты в характере Степана. Петька, ученик и воспитанник Крылова, спрашивает:

— Степан Иванович, вот что я хочу вас спросить: правду ребята толкуют, будто вас выдвигают в депутаты?

— То есть в кандидаты... — поправил учитель.
— Ну, в кандидаты... — согласился Петька.
— Нет, неправда... — сказал учитель.
Петька облегченно вздохнул:
— Ну, вот я же говорил...
— А что, разве не гожусь, разве уж совсем не гожусь? — заинтересовался учитель.
— Нет, не то, чтобы совсем, — неопределенно промолвил Петька, — но все-таки чудно как-то...

Вот этой обыкновенностью своего героя Герасимов даже чуть злоупотребляет. В сцене прилета комдива отец Крылова «взглянул на сына взглядом полным горечи, оценивая его штатский ничтожный вид...».

Но нет оснований опасаться однотонности образа Степана в фильме. В строках литературного сценария ощущаем пластичность экранного образа...

И драматургически линия образа Степана разворачивается правильно и логично.

Степан — учитель, но не столько в профессиональном смысле, сколько в общечеловеческом. Воспитательное воздействие Крылов оказывает не только на школьников (и на Петьку Алейникова в особенности) — он влияет и на рост Степаниды, и на привычки отца, и на устремления сестры, и на жизнь Аграфены. Он в центре всей жизни колхоза, вернее сказать, он в центре судеб колхозных людей.

Вайсфельда смущает то, что учитель мало показан непосредственно в своей педагогической работе. И опять Вайсфельд обращает внимание на внешнюю, формальную сторону. Он неправ, потому что, во-первых, сцен в школе довольно много (приход в класс, осмотр школы, большой экзамен и т. д.); во-вторых, дело не в количестве подобных эпизодов. Гораздо существеннее для понимания образа те сцены, которые подтверждают слова секретаря райкома о том, что Степан Крылов «своей волей, своей душой, своим сердцем призвал к жизни будущую нашу школу».

Школа — это идея, это цель Степана. Можем ли мы разрешить автору раскрывать эту идею не в кадрах строительства, а в переживаниях героев? Можем ли мы позволить автору отказаться от использования профессии как главной черты образа? После многих и многих сценариев, где профессия — единственный признак человеческого характера, «Учитель» является естественной реакцией художника, — пусть даже чуть утрированной реакцией на засилье информационных схем...

Степан как человек далеко не безгрешен: он спотыкается в своих личных отношениях с двумя девушками — колхозницей Груней и москвичкой Катей. Линия московской его невесты — это нарочитый повтор классической ситуации: девушка обещает быть верной, он возвращается к ней знаменитым, но она уже замужем за другим, не очень заметным человеком.

Но и здесь Герасимов передает этот конфликт без всякого нажима: Степан спокойно принимает удар, он любит другую и теперь осознает это отчетливо.

Вайсфельд мог бы и здесь удивиться «везению преуспевающего Степана», забыв о том, что трагедии не получилось потому, что она уже произошла раньше, в деревне с Груней.

Конфликт с Грунькой гораздо сложнее. Она полюбила Степана, она отдалась ему, зная, что он любит другую, она догадывается о его переживаниях, она наотрез отказывается принять его предложение «расписаться». В прекрасной сцене, в диалоге между Манькой и Грунькой раскрывается характер девушки.

Манька видела ссору Степана и Груньки — она утешает подругу:

— Ты ему высказала? Да? Да? — шепчет Манька, пытливо заглядывая Аграфене в глаза.
Грунька молча кивнула.
— Открылась? Да?
— Ой, Манюшка... — тяжело вздохнула Грунька.
— А он насмеялся над тобой? Да? — не унимается Манька.
Грунька коротко взглянула на нее вспухшими от слез глазами:
— В сельсовет позвал расписаться...
— Что ты! — отпрянула Манька. Помолчала. Видно, что ум ее напряженно работает и не может разобраться в происшедшем.
— Значит, — разлюбила его, да? — торопливо зашептала она.
Грунька глубоко, по-детски вздохнула и промолчала в ответ. Слезы опять наполнили ее глаза и полились по щекам. Манька вдруг тоже шмыгнула носом и крепко обхватила Груньку за плечи. Теперь она все знала, и плакала и улыбалась сразу.
— Это ты от гордости, Груня, да? — проговорила она торжественно, дрогнувшим голосом. — От гордости, да? — и еще крепче обнимала подругу.

Но даже в этой, в лучшем смысле мелодраматической сцене, автор тонко и юмористически снимает конфликт. Сцена заканчивается так:

— Груня подняла с земли полушалок, встряхнула его, накинула на плечи и с неожиданной твердостью проговорила:
— Я теперь в учение пойду до полной учености...
Манька вдруг усмехнулась:
— Так ведь учиться у него же придется, Груня...
— Ну так что ж, — сказала Грунька и губы ее едко скривились, — учитель он, говорят, даже очень хороший.
— Да уж куда лучше... — гордо сказала Манька.
— Ну, вот пускай и учит! — проговорила Аграфена.

Мы вправе сказать, что сценарий «Учитель» ставит вопросы современной морали, вопросы морального облика нашей молодежи — это задача, достойная всяческой похвалы. На эту тему «работают» и отношения Маньки с Колькой и вся история Петьки Алейникова с Катюшей Фалалеевой, которой он вымазал ворота дегтем. Нужно только пожалеть, что не все эти сюжетные линии доведены до конца.

Бывший хулиган Алейников, рассказывающий о войне Алой и Белой розы и воцарении Тюдоров, колхозница Грунька, вскрывающая причины неудачи крестьянской войны в Германии, — все это может навести придирчивого критика на мысль о лакировке, но в этом случае критик рискует остаться в хвосте у жизни: он не поймет не только глубокого смысла поставленной автором задачи, но и конкретной действительности.

Колхозная молодежь, изучающая средневековую историю, — это правда. И обаятельный образ Груни полон правды — не фотографической, не банальной правды, а той, что рождается в душе художника, что является детищем его отношения к действительности.

Образ Груни выписан с любовью и волнением: автор любит свою героиню. Автор любит большинство своих героев — поэтому актерам будет легко и радостно создавать эти образы. Много ли места в сценарии занимает Манька, сестра Степана — боевой колхозный бригадир, комсомолка-орденоносец? И несмотря на небольшое число эпизодов образ Маньки — безусловная удача. Обычно нельзя доверять тому, что герой заявляет о себе, но можно поверить Маньке, когда в брачную ночь она говорит Николаю:

— Значит, поженились мы с тобой.
— Да... — негромко отвечает муж.
— И вот я все думаю, — продолжает Манька, — как мы с тобой будем жить. Я тебе хочу сказать, Коля, только одно, что я от своего пути не отступлюсь и по дому хлопотать я не буду, Коля, не буду...
В глазах у Маньки неожиданно вспыхнул злой огонек:
— Вообще этого, Коля, ты от меня не дожидайся, а поскольку ты комсомолец, то должен это понять и тоже держаться своего пути, а то, что ты есть сейчас — просто Николай Зуев, вот и весь про тебя сказ.

Манька усмехнулась и вдруг в приливе неожиданной нежности крепко обняла его одной рукой, притянула к себе и поцеловала в губы.

Манька как образ представляет интерес (с чем не хочет считаться Вайсфельд) и своей противоположностью обычному стандартному представлению об образе молодой колхозницы, молодой девушки нашей страны. Мало что хорошего создано о наших девушках в кино, и это немногое, впрочем, рождено главным образом картинами того же Сергея Герасимова.

Степан, Груня, Маня, Петя Алейников — это галлерея отлично прочувствованных и обрисованных образов молодых людей советской страны, и в этом основная ценность сценария.

Интересным представляется нам образ отца — председателя колхоза. Удача его не столько в правильной конфликтной ситуации, как полагает Вайсфельд: ведь не ситуации и конфликты рождают характер, а наоборот. Сила образа отца заключается в его сходстве со Степаном, в единстве интересов, в силу чего конфликт — отцы и дети — лишен всякого трагизма. Не раз упрямый и гордый старик открывает зрителю свое сердце, полное любовью к настойчивому сыну: гордится им даже тогда, когда проигрывает ему очередную схватку («умыл он меня, Маня, умыл меня Степка-то. Вот положение», — жалуется он дочке неуверенным голосом). И когда братья Фалалеевы (кстати, вполне реальные, но гротескно заостренные образы, чего не хочет признать критик) в порядке подхалимажа пытаются уколоть отсутствующего Степана, — председатель сурово обрывает их:

— Да, уж, не вам, теленкам, чета, именно что огонь-человек.

В образе отца ощущается легкий привкус своеобразного эксцентризма, но это в общем совпадает со стилем сценария, бесспорно комедийного в своем мироощущении. «Чудачество», смущающее Вайсфельда, — это своеобразие характера. Профессор Полежаев в «Депутате Балтики» — тоже чудак... Значит, дело не в принципе, а в качестве найденной характеристики. И вот, по нашему ощущению, образ отца удался, Фалалеевы удались, дед Семен удался, а секретарь райкома — нет: его пронзительный хохот и странные обороты речи мало симпатичны и выглядят лишь «средствами борьбы со штампом»...

Но чего нет в сценарии — это нивелировки людей, о которой пишет Вайсфельд. Скорее в противоположном хочется упрекнуть автора: он хочет сделать их чрезмерно несхожими друг с другом уже в литературном сценарии и пользуется для этого иногда чисто внешним приемом. Так случилось с городскими знакомыми Степана.

В целом же образы сценария «Учитель» задуманы свежо и интересно.

И написан сценарий интересно и своеобразно: несмотря на некоторую литературную небрежность (нельзя писать: «Крылов-старший едет в своей двуколке, как вдруг в кустарнике затрещали ветки», или «он медленно приподнялся и сел под ее взглядом, но председатель видел в этом признак законной скромности и для поднятия духа он налил стакан вина», или тот монолог Степана, который уже раскритикован Вайсфельдом с помощью цитаты Буало...), несмотря на многие шероховатости, язык сценария — яркий и впечатляющий.

Диалоги очень хороши — в них ощущается именно разговорная речь: внешне они не очень ярки, но попробуйте их проговорить, оживить теплыми интонациями, и вы увидите, как удобно актеру пользоваться именно этими словами! Вот, например, как вслух мечтает Манька:

— Коля, вот какая у меня есть мечта. Что если спросить нам у бати отпуск и уехать куда поглядеть, в общем, жизнь...

— Ну, так что... — сказал муж, — можно...

— Но тебе, конечно, хочется в Москву. Это я знаю! Только я Москву уже видала. Вот есть у меня желанье посмотреть, что за город Мурманск. Ты слушай. Вот мне товарищ Ремезов рассказывал: говорит, что летом солнце нисколько не заходит, как станет на небе, так и стоит.

— Вон что... — удивился Колька.

— Да, — продолжала Манька мечтательно, — а зимой так можно в тех местах наблюдать явление — северное сияние. По небу идут перья всех цветов. Очень красивый, замечательный вид. Вот бы это явление интересно посмотреть.

Или вот монолог отца, рассерженного решением Степана вернуться в деревню:

— Так... Значит не смог? Не сумел подняться и вернулся именно не солоно хлебавши. Вот положение на сегодняшний день...

Сын, все еще улыбаясь, прямо смотрит на отца. Отец вскочил с лавки:

— За что? За что мне, старому человеку, такой позор и столько горя? Вот он сидит и буквально скалит зубы. Что ему за печаль, что у отца душа сгорела...

И он опять опустился на лавку.

— Ведь есть же которым людям счастье. У Худякова Алексея сын — человек. А что был? Сопляк... мальчишка... Горох по огородам воровал, в приятелях с тобой, бесстыдником, ходил, а теперь комбриг!.. — завопил отец, ударяя ладонью по столу: — ...в небе летает! Имеет одну ромбу. В воздухе ему почет и на земле ему почет. А я-то, дурак,— вдруг тонким плаксивым голосом запел отец, — думал, мой всех перехлестнет. Куда, мол, вам до моего Степана. Уж коли добрался до Москвы, так встанет на обе ноги. Держи голову, как надо. Ну, нет, значит, подвела моя порода... Сколько стыда и сколько обиды...

Приходится удивляться только, что автор таких выразительных диалогов счел нужным индивидуализировать речь некоторых героев типично опереточным примером— повторными, «любимыми» словечками. Отец часто говорит:— «Вот положение», «Вот еще вопрос», дед любит словечко — «Вот казус»; Манька пристрастна к выражению— «Вот и весь сказ»... Совершенно нетерпима топорная и назойливая фраза, которую цитируют все кому не лень, поучая Степана: «обопрись на комсомол»... Дело режиссерского вкуса очистить сценарий от словесной шелухи.

Все эти недостатки никак не снимают основных достоинств языка сценария. Мы поэтому не склонны согласиться с обвинениями, предъявленными языку сценария в том же письме учителей. Что может быть хуже «лакированного», нарочито благопристойного лексиона... С такой позиции можно невзначай запретить знаменитую чапаевскую реплику о самолете, который «жрет бензин, сволочь...»

Заслуживает особого внимания и композиция сценария: замечания Вайсфельда о несовершенном сюжетном построении в общем правильны. Боковые линии: Колька—Манька, Петька Алейников — Катька, еще не обрели органической связи с основной линией сценария.

Нет сомнения, что автор продолжает работу над сценарием и после опубликования его в журнале и после получения первой премии на сценарном конкурсе.

Эта работа должна очистить сценарий от мелких пятен и соринок, укрепить его в частностях.

Вайсфельд прав, говоря, что в связи с появлением «Учителя» закономерно возникают вопросы о художественной правде, о творческой смелости художника. С нашей точки зрения автор сценария «Учитель» сумел хорошо ответить на эти вопросы.

Сценарий, являясь оригинальным и талантливым литературным произведением, бесспорно позволит создать отличную картину.

125 лет со дня рождения Тараса Шевченко

ПЕРЕДОВОЙ ЧЕЛОВЕК СВОЕЙ ЭПОХИ

Ал. Дейч

Мало кого из мировых классиков искажала буржуазная критика в такой степени, как великого поэта украинского народа Тараса Григорьевича Шевченко.

Буржуазные националисты, враги народа, старательно фабриковали «своего» Шевченко, скрывая подлинный облик поэта-революционера и демократа, певца закрепощенного крестьянства, пламенного борца против самодержавия и крепостничества.

Если обратиться к биографиям Шевченко, составленным такими фальсификаторами, то он неизменно предстает в них как талантливый «мужичок-самородок», исполненный жалостливой любви к своим братьям-крепакам. Поэзию Шевченко буржуазные националисты изображали как скорбную лирику народного певца, грустящего о том, что есть злые люди — крепостники и царские чиновники, которые распинают его родную Украину.

Затушевывая революционные стороны творчества Шевченко, эти фальсификаторы старались замолчать, что гениальный поэт был трибуном крестьянской революции, что он был тесно связан с передовыми течениями русской прогрессивной мысли, что он был другом и соратником русских революционных демократов — Чернышевского, Добролюбова, Некрасова, всего кружка «Современника».

Русские стихи и повести Шевченко, его «Дневник», написанный также на русском языке, украинские националисты пытались всячески скомпрометировать. Они же и при жизни поэта и после его смерти переделывали и искажали его боевые произведения, стараясь сделать их более благонамеренными и приемлемыми с точки зрения русской реакции.

В свете исторических фактов пред нами вырисовывается подлинный образ Тараса Григорьевича Шевченко, и мы по праву можем утверждать, что он занимает одно из первых мест среди выдающихся деятелей мировой культуры и искусства.

Общеизвестен жизненный путь Тараса Шевченко. В своей автобиографии он с горечью восклицает: «Сколько лет потерянных! Сколько цветов увядших!» И тут же характеризует всю свою жизнь как единое стремление не погибнуть.

В жестокую пору царской реакции, при Николае I, да и при его преемнике Александре II, поэты и писатели жили недолго. Затравленный придворной знатью, погиб Пушкин. Лермонтов пал от руки офицера-бездельника. Был казнен Рылеев. Жестоко расправился Николай I с Полежаевым, Кюхельбекером. Трагична была судьба Шевченко.

Поэт прожил всего 47 лет (1814—1861).

Первые 24 года своей жизни (по 1838 г.) он был крепостным, переносил побои, издевательства, самодурство своих учителей — пьяниц-дьячков и своего барина помещика Энгельгардта. Десять лет с лишним (1847—1857) Шевченко находился в ссылке, в солдатчине, проходил гнусную школу николаевской военной муштры. Таким образом только тринадцать лет он был «свободен». Эту «свободу» он красочно охарактеризовал: «Как собака на привязи».

И все же несмотря на испытания, выпавшие на долю великого поэта, он сохранил поразительную цельность политического бойца и художника. От начала до конца своей творческой деятельности он был горячим патриотом своей родины. Он остро переживал страдания украинского народа и других народов, населявших николаевскую Россию и томившихся под игом крепостников и европейского жандарма Николая I.

Где бы ни находился поэт, о чем бы он ни думал, какие страдания он ни переносил бы, все равно он жил одной мыслью — о необходимости свержения самодержавия. Когда он плакал над судьбой своей родины, — это не были слезы слабости или бессилия. Он горячо верил в лучшее будущее человечества. В поэме «Кавказ» Шевченко дал мощный образ Народа-Прометея, которого не может заклевать черный орел самодержавия:

Спокон веку Прометея
Там орел карает;
Что ни день, то бьется в ребра,
Сердце разрывает;
Разрывает, но живучей
В нем не выпьет крови:
Сердце снова оживает
И смеется снова.
Не умрет и наша правда,
Не умрет и воля;
Как ни жаден, не распашешь
Под волнами поля,
Не скуешь живую душу
И живое слово...

Шевченко черпал силы свои в этой вере в бессмертие народного духа и народной воли. Он ждал того часа, когда народ наконец поднимется и сбросит с себя позорное иго рабства. В знаменитом «Завещании», в 1845 году он писал:

...восстаньте,
Оковы порвите,
Вражескою злою кровью
Волю окропите!

И много лет спустя, уже вернувшись из ссылки, поэт, сохранивший всю силу революционной решимости, призывал еще более яростно к восстанию. Полемизируя с буржуазными либералами, он писал:

...Добра не ожидай,
Не ожидай желанной воли:
Ее замучил Николай.
Сама она не встанет боле.
Чтобы поднять и разбудить
Ее, больную, — надо миром
Обух широкий закалить,
И наточить острей секиру,
Да и скорей ее будить.

В этих призывах к борьбе Шевченко видел основное свое призвание. Его лирика отличается органической связью личного с общественным. Это единство обусловлено философско-политическими взглядами поэта, который понимал свою деятельность как деятельность борца-революционера за освобождение родного народа.

Максим Горький, характеризуя деятельность Шевченко, отмечал: «В его жалобах на личную судьбу слышна жалоба всей Малороссии. В его воспоминаниях о казацкой воле вы почувствуете воспоминания всего народа».

И действительно, когда Шевченко перепевает по-новому старинные исторические думы, сказания и легенды, он вовсе не уходит в прошлое от насущных задач современности, не увлекается «националистической романтикой», как это хотели доказать буржуазные националисты. Говоря о прошлом, рисуя борьбу Украины с польскими панами, Шевченко проникнут идеей революционной борьбы против всякого угнетения.

В своей повести «Прогулка с удовольствием и не без морали» (1858), написанной на русском языке, Шевченко вспоминает о могилах казацких на берегу Днепра, о руинах дворцов и замков у Днестра. Что же, поэт при этом тоскует о патриархальном прошлом, как это делали реакционные романтики, уходившие в иллюзорный мир средневековья? Нет, Шевченко указывает, что эти памятники прошлого говорят о задачах его современности — «о рабстве и свободе»: «...моя прекрасная, могучая, вольнолюбивая Украина туго начиняла своим вольным и вражьим трупом неисчислимые огромные курганы. Она своей славы на поталу не давала, ворога-деспота под ноги топтала, и свободная, не растленная умирала. Вот что значат могилы и руины. Не напрасно грустны и унылы ваши песни, задумчивые, земляки мои, их сложила свобода, а пела тяжкая одинокая неволя».

Интересно отметить, что великий русский критик Добролюбов первый отметил со всей четкостью крепкую связь всей творческой деятельности Шевченко с народом, с его жизнью, с родной природой, с прошлым и настоящим Украины. После выхода «Кобзаря» в 1860 году, последнего издания этого замечательного сборника стихов, выпущенного еще при жизни Шевченко, Добролюбов писал о нем: «Он — поэт совершенно народный, такой, какого мы не можем указать у себя. Даже Кольцов нейдет с ним в сравнение, потому что складом своих мыслей и даже своими стремлениями иногда отдаляется от народа. У Шевченко, напротив, весь круг его дум и сочувствий находится в совершенном соответствии со смыслом и строем народной жизни. Он вышел из народа, жил с народом, и не только мыслью, но обстоятельствами жизни был с ним крепко и кровно связан. Был он и в кругу образованного общества малорусского и великорусского, но долгое время встречал в нем лишь отталкивающую презрительную грубость, притеснения, насилия, несправедливость, и зато при первых же лучах нравственного свободного сознания тем сильнее устремился он душою к своей бедной родине, припоминая ее сказания, повторяя ее песни, представляя себе ее жизнь и природу».

Народность Шевченко — первая и основная особенность его творчества. Его лирика выросла из народной песни; его исторические поэмы возникли из народных дум. Шевченко — великий национальный поэт.

Однако этим его мировое значение не ограничивается. Добролюбов правильно отметил, что он выражает «такие мысли и чувства, которые, будучи народно-украинскими, понятны и близки, однако, всякому, кто не совсем извратил в себе лучшие человеческие инстинкты».

Это крайне важное высказывание Добролюбова означает, что Шевченко жил одними мыслями и чувствами с передовыми революционными русскими демократами, возглавляемыми Чернышевским, с кружком «Современника».

Вернувшись из ссылки, с конца 50-х годов Шевченко проникся идеями революционных демократов-просветителей, и это заострило его поэзию, заставило звучать ее еще более гневно и мощно.

Тарас Шевченко. Автопортрет. 1845 год

Не только общность политических взглядов связала Шевченко с вождями русской революционной демократии. В области философии, эстетики, этики Шевченко также стоял на позициях Чернышевского и Добролюбова. Он рассматривал искусство и литературу как мощную социальную силу, как оружие в борьбе за раскрепощение народа. Стремление к истине, к правдивости, к воплощению высоких идейных и нравственных целей в искусстве проходит через всю деятельность Шевченко, и самая деятельность для него — конкретная форма борьбы за лучшее будущее человечества.

Естественно, что Шевченко считал реалистическое искусство, воспитывающее народ и несущее в него передовые революционные идеи, — единственным искусством, достойным существования.

Эти взгляды Шевченко вполне соответствовали взглядам Чернышевского и Добролюбова. Подобно им, поэт в своих письмах и записях «Дневника» дает высокую оценку русским реалистам типа Гоголя и Салтыкова-Щедрина: «Я благоговею перед Салтыковым. О, Гоголь, наш бессмертный Гоголь! Какою радостию возрадовалася бы благородная душа твоя, увидя вокруг себя таких гениальных учеников своих. Други мои, искренние мои! Пишите, подайте голос за эту бедную, грязную, опаскуженную чернь! За этого поруганного бессловесного смерда!».

Шевченко подчеркивал необходимость сатирических произведений, разоблачающих крепостнический строй, необходимость высоко идейных созданий поэтического гения, как например «Мертвые души» Гоголя.

Выше всего Шевченко ценил в литературе правдивость и искренность. В стихотворении «Муза» он писал:

Учи нелживыми устами
Поведать правду...

В стихотворении «Доля», оглядываясь на тяжелый пройденный путь, Шевченко говорит, обращаясь к своей судьбе:

Мы не лукавили с тобою,
Мы прямо шли — и нет у нас
Зерна неправды за собою.

В этом стихотворении, написанном в 1858 году, Шевченко, непосредственно после возвращения из десятилетней ссылки, отметил, что «ужасному опыту не удалось коснуться своими железными когтями его убеждений».

От начала и до конца своей литературной деятельности—в стихах, в прозаических повестях, в «Дневнике» — Шевченко оставался верен своим принципам революционного реализма, своей идейной связи с судьбами родного народа.

Вопреки уверениям буржуазных националистов, мы не находим в творениях Шевченко и в его мировоззрении никаких черт национальной ограниченности. Это был передовой человек своей эпохи, прекрасно знакомый с прогрессивными идеями прошлого и настоящего, связанный со всем лучшим, что было в русской и западно-европейской культуре.

Томясь в невыносимо тяжелых условиях царской России, он всю свою жизнь искал для народа выхода из рабского положения. Уже в первые годы сознательной жизни он увидел этот выход в революционной борьбе с царизмом. Отсюда — пристальное внимание Шевченко к декабристам, революционерам-дворянам, которые первые подняли в крепостнической России знамя восстания. Он благоговейно относился к памяти казненных Николаем декабристов и называл их «первыми русскими благовестителями свободы». Он отметил в своем «Дневнике» знаменательные дни знакомства с некоторыми декабристами, вернувшимися почти одновременно с ним из ссылки.

Еще будучи студентом Академии художеств, в Петербурге, в 40-х годах, Шевченко вращался в среде интеллигенции, в которой были широко распространены идеи утопистов-социалистов, русских фурьеристов кружка Петрашевского.

Несколько позднее, в 1846 году, Шевченко стал близок кружку украинских либералов, так называемому Кирилло-Мефодиевскому братству. Братство выдвигало путаную программу объединения славянских народов, уничтожения крепостничества и распространения просвещения в массах.

Шевченко не стал членом братства. Ему, революционному демократу, призывавшему к восстанию, был чужд миролюбивый дух прекраснодушных либералов. Шевченко посещал тайные собрания общества, читал «братчикам» свои революционные стихи, упрекая их за то, что они много говорят и мало действуют.

Подлинных друзей и соратников Шевченко обрел только по возвращении из ссылки в лице революционных демократов. И Чернышевский, и Добролюбов поняли Шевченко как великого поэта украинского народа. Они оценили его революционный пыл, его разящие обличительные стихи. Вместе с Герценом и Чернышевским Шевченко подчеркивал невозможность мирным путем разрешить крестьянский вопрос в России.

В зарубежном издании «Колокола» Герцена было помещено 1 октября 1858 года обращение к крепостному крестьянству России: «Слышите ли вы, бедняки, нелепы ваши надежды на меня, — говорит вам царь. На кого же надеяться теперь? На помещиков? Никак. Они заодно с царем, и царь явно держит их сторону. На себя только надейтесь, на крепость рук своих: заострите топоры и за дело...»

К топору звал и Шевченко в своих стихах.

Вместе с лучшими сынами русского народа он мечтал о том времени, когда взойдет «заря пленительного счастья», когда «Россия вспрянет ото сна» (Пушкин).

Подобно великому Пушкину Шевченко неясно представлял себе светлое будущее; но так же как и Пушкин он верил в неминуемое торжество народных масс над затхлым миром крепостнической эксплоатации.

Пушкин пророчествовал:

Народы, распри позабыв,
В одну семью соединятся.

Шевченко писал о «семье великой, вольной, новой» братских народов, о том времени, когда будет «братская воля без холопа и без пана», когда зазеленеют широкие села, а в селах веселых будут и люди веселы.

С большой жизнерадостностью, с глубоким оптимизмом Шевченко смотрел в будущее. Плывя на пароходе, сотрясавшемся под ударами нового изобретения Фультона и Уатта — паровой машины, двигавшей судно, Шевченко записал в своем «Дневнике» знаменитые слова: «Великий Фультон! и великий Уатт! Ваше молодое, не по дням, а по часам растущее дитя в скором времени пожрет кнуты, престолы и короны, а дипломатами и помещиками только закусит, побалуется, как школьник леденцом. То, что начали во Франции энциклопедисты, то довершит по всей нашей планете ваше колоссальное гениальное дитя. Мое пророчество несомненно».

Смелый и гордый мечтатель, Шевченко шел навстречу будущему как один из лучших передовых умов. Будучи художником, он в последние годы обратился к гравюре, считая что «быть хорошим гравером, значит быть распространителем прекрасного и поучительного в обществе».

О «прекрасном и поучительном» всю жизнь думал Шевченко, великий художник и великий борец за свободу. Он страстно ненавидел тюрьму народов, царскую Россию с ее чиновниками и крепостниками и горячо любил революционную Россию и ее героев. Не только родной народ, но и братские угнетенные народы призывал Шевченко к восстанию, к борьбе за свободу:

С вами сила, с вами воля,
Правда в вас святая.

Великая Октябрьская социалистическая революция раскрепостила народы бывшей царской империи. Завет Шевченко:

...И меня в семье великой,
В братстве вольном, новом,
Помянуть не позабудьте
Добрым тихим словом

приобретает в наши дни исключительное значение. Народы советской страны отводят Тарасу Григорьевичу Шевченко и его творчеству почетное место. Они ценят в нем великого поэта и славного сына своей родины, друга всех угнетенных народов, отдавшего свою жизнь на то, чтобы пришло то время, когда

...умрут,
Еще не зачаты, царята, —
На обновившейся земле
Врага не будет, супостата, —
Сын матери и брат у брата,
Все будут люди на земле.

РОЛИ, КОТОРЫЕ ЗАПОМНИЛИСЬ

ЦАРЕВНА НЕСМЕЯНА—С. ТЕРЕНТЬЕВА

Дочка царя Гороха из русской народной сказки, Несмеяна — плаксивая, вздорная, взбалмошная девушка. Если определить царевну Несмеяну современным словом, она — настоящий тиран для отца, нянюшек, мамок, всех окружающих.

В фильме молодого режиссера Александра Роу «По щучьему велению» роль Несмеяны играет молодая актриса С. Терентьева. Она обратила на себя внимание московского зрителя по театру имени Моссовета, где сыграла за последние годы несколько ролей.

Дебютируя в кино в центральной роли, С. Терентьева показала себя и способной артисткой экрана. Для «однопланной» по сценарию роли молодая артистка находит интересные, иногда неожиданные интонации, убедительную мимику. Она хорошо чувствует стиль русской народной сказки, и ее игра, реалистическая в основе, вполне совпадает с стилем фильма-сказки.

За последнее время можно с радостью отметить удачные дебюты в ответственных ролях новых фильмов нескольких молодых актеров и актрис.

С. Терентьева — одна из них.

ДВА ХОЗЯЙСТВЕННИКА—П. ОЛЕНЕВ и П. РЕПНИН

Они задуманы, пожалуй, как два близнеца эти два советских хозяйственника из фильма «Девушка с характером». Меховщик Бобрик и директор фабрики патефонных пластинок Цветков дополняют друг друга.

Бобрик и Цветков, служа общему советскому делу, однако вносят в свою работу некоторые старые пережитки и навыки. Преданность своему делу сближает обоих хозяйственников из новой советской кинокомедии. Этой чертой окрашена игра обоих актеров — П. Оленева (Бобрика) и

П. Репнина (Цветкова), хотя и в несколько различной степени.

Бобрик Оленева кажется несколько современнее, духовно моложе. Он целиком вошел в стиль советской культурной торговли и, энтузиаст своего дела, личным примером, хочет приучить к этому стилю своих продавщиц. Очень выразительна и смешна сцена, когда Бобрик, немолодой уже мужчина, накидывая на себя меха, кокетливо показывает, как советский продавец должен «показывать товар со всех сторон».

Советский кинозритель хорошо помнит П. Оленева по исполнению им роли водовоза в «Волге-Волге» («И выходит без воды, ни туды и ни сюды...»). С тех пор Оленин отточил внешнюю технику. В особенности хорошо чувствует актер природу кинематографического жеста, разрабатывает мимические интонации лица. Без переигрывания, нажима П. Оленев создал реалистический по существу образ советского хозяйственника, энтузиаста культурной торговли.

Цветков П. Репнина отличается от Бобрика. Он язвительнее, резче и в то же время несколько суше во внешних проявлениях. Настойчивее, чем его коллега, готов он переманить рабочую силу для своего предприятия. Он способен позлорадствовать при неудаче своего «конкурента», с тем чтобы самому вскоре очутиться в таком же положении.

Репнин играет своего героя несколько сдержаннее, и пожалуй, чуть графичнее Оленева.

За всем тем оба хозяйственника при своих небольших недостатках остаются в памяти зрителя как положительные, привлекательные персонажи. В этом — в одинаковой степени заслуга и сценаристов и актерского исполнения.

Обоих актеров объединяет хорошее чувство партнера, тесная связь в диалоге (в особенности в сцене разговора в кабинете Цветкова на фабрике).

Два хозяйственника-Аякса — две актерских удачи «Девушки с характером».

ФИЛЬМЫ ЗА МЕСЯЦ

„ЛЕНИН в 1918 году"

Производство ордена Ленина студии „Мосфильм"
Метраж 3677 м.

Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Режиссер орденоносец М. Ромм Главный оператор орденоносец Б. Волчек. Оператор Э. Савельева. Композитор Н. Крюков. Сорежиссеры: Е. Арон и И. Симков. Главный художник Б. Дубровский-Эшке. Художник В. Иванов. Художник по гриму орденоносец А. Ермолов. Художник по костюму К. Елисеев. Ассистент режиссера Ф. Филиппов. Режиссер-монтажер Е. Абдиркина. Звукооператор С. Минервин. Звукооформитель Б. Вольский.

Действующие лица и исполнители:

В роли В. И. Ленина нар. арт. СССР орденоносец Б. Щукин. В роли И. В. Сталина арт. М. Геловани. В роли Ф. Э. Дзержинского арт. В. Марков. В роли Я. М. Свердлова арт. Л. Любашевский. В роли В. М. Молотова арт. Г. Богатов. В роли К. Е. Ворошилова арт. орденоносец Н. Боголюбов. А. М. Горький — нар. арт. респ. орденоносец Н. Черкасов. Василий — арт. орденоносец Н. Охлопков. Комендант Кремля—засл. арт. респ. орденоносец В. Ванин. Профессор—засл. арт. А. Хохлов. Доктор — засл. арт. И. Толчанов. Секретарь Ленина — арт. С. Козьминский. Рабочий Петров—арт. В. Дорофеев. Наташа, девочка—Светлана Антонченко. Кулак—засл. арт. Н. Плотников. Посол—засл. арт. респ. Н. Горич. Рутковский—засл. арт. Н. Свободин. Константинов—арт. А. Шатов. Синцов—арт. В. Соловьев. Новиков—арт. В. Третьяков. Каплан—засл. арт. Н. Эфрон. Коробов—засл. арт. респ. Д. Орлов. Блинов—арт. Н. Арский.

ЩОРС

Производство Киевской студии
Метраж 3850 м.

Автор-режиссер орденоносец А. Довженко. Сорежиссер засл. арт. респ. Ю. Солнцева. Ассистент режиссера Л. Бодик. Оператор Ю. Екельчик. Звукооператор Н. Тимарцев. Композитор Д. Кабалевский. Художник М. Уманский. Второй оператор Ю. Голдабенко. Ассистенты оператора—В. Юрченко, А. Мишурин. Ассистент звукооператора А. Чумахан. Ассистент художника Я. Брескин. Ассистент по монтажу О. Скрыпник. Пом. режиссера И. Шмарук. Гример Л. Хазанов. Техники-лаборанты — М. Лидер, П. Тарвердов. Директор группы З. Рогозовский.

Действующие лица и исполнители:

Щорс — арт. Е. Самойлов. Боженко — засл. арт. респ. И. Скуратов. Черевик и дед Чиж — арт. Л. Ляшенко. Вурм — арт. Д. Кадников. Савка Троян — арт. А. Хвиля-Бресен. Гофман — арт. Н. Комиссаров. Отто — арт. Г. Клеринг. Немецкий делегат — засл. деят. иск. О. Глазунов. Немецкий полковник — засл. арт. респ. С. Комаров. Петлюра — засл. арт. респ. Г. Полежаев. Винниченко—арт. Д. Милютенко. Члены Директории — арт. Бурманский, арт. Р. Чалыш. Дед Наливайко и шофер Роман—арт. Р. Чалыш, атаман Коновалец — нар. арт. УССР Гнат Юра, Дед Прокопенко—засл. арт. респ. С. Шкурат. Генерал Терешкевич — засл. арт. УССР А. Бучма. Михайлюк—арт. А. Грачаный. Петро Чиж — арт. Ф. Иденко. Гавриченко — арт. П. Красилич. Антонюк — арт. Н. Макаренко. Бурденко — арт. Ю. Титов. Командиры — артисты П. Масоха, Ю. Бантыш, П. Татаренко, Д. Костенко. Бойцы П. Радецкий, Величко, Д. Барвинский. Исаак Тышлер — арт. Д. Дуклер. Нач. штаба — арт. П. Киянский. Настя — арт. Н. Никитина. Ткач — арт. Милютенко. Ткачиха — нар. арт. УССР Борисоглебская. Баба Олена — арт. Егорова. Борковский — арт. С. Левченко. Богданкевич — арт. Дубровский, полковник Федоров — арт. А. Загорский. Полковник Кучеренко — арт. Г. Нелидов. Роговенко—арт. Т. Яворский. Инспекторы — артисты В. Халатов, Ларов, Милославский. Очередько — арт. А. Губатенко. Гетманский офицер — засл. арт. респ. А. Горюнов.

„ПЕТР ПЕРВЫЙ"

(Вторая серия)
Производство Ленинградской ордена Ленина студии „Ленфильм"
Метраж 3423 м.

Сценарий А. Толстого, В. Петрова, Н. Лещенко. Режиссер засл. арт. респ. В. Петров. Директор группы А. Горский. Композитор В. Щербачев. Оператор В. Яковлев. Второй оператор М. Ротинов. Художники — Н. Суворов и В. Калягин. Сорежиссер С. Бартенев. Звукооператоры—З. Залкинд и Ю. Курзнер. Монтажер Н. Керсгенз. Ассистенты режиссера — Н. Дорьян, В. Викулин, В. Козлов, В. Скворцов. Ассистенты оператора—Е. Кирпичев, Г. Фельдман, Б. Денисенко. Художник-гример А. Анджан.

Действующие лица и исполнители:

Петр I—нар. арт. респ. орденоносец Н. Симонов. Екатерина—нар. арт. СССР орденоносец А. Тарасова. Алексей — нар. арт. респ. орденоносец Н. Черкасов. Меншиков — засл. арт. респ. орденоносец М. Жаров. Шереметев—нар. арт. СССР орденоносец М. Тарханов. Федька и Ягужинский — арт. В. Добровольский. Ефросинья — засл. арт. И. Зарубина. Толстой — нар. арт. респ. В. Гардин. Буйносов — арт. К. Гибшман. Король шведский Карл XII — арт. Э. Гаррик. Мазепа — засл. арт. УССР — А. Ватуля. Иностранный посол — нар. арт. респ. В. Ершов. Бровкин — засл. арт. респ. П. Богданов. Абдурахман — арт. К. Корсакпаев.

„СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА"

Цветной фильм. Производство Киевской студии
Метраж 2651 м.

Автор сценария и постановщик Н. Экк. Операторы—Н. Кульчицкий, Г. Александров. Художники — проф. В. Кричевский и Ю. Рогочий. Композитор Я. Столляр. Звукооператор П. Штро. Макеты фантастики и куклы вертепа А. Мовшович. Руководитель цветной лаборатории инж. Д. Золотницкий.

Действующие лица:

Грицко—арт. А. Короткевич. Черевик—арт. А. Дунайский. Хивря — арт. В. Чайка. Парася — арт. В. Ивашева. Цыбуля—арт. Ф. Гловацкий. Кума — арт. Т. Барышева. Цыган — арт. А. Бизев. Афанасий Иванович —арт. В. Пережогин. Цыганки — арт. Н. Михайлова, С. Сильницкая, А. Кононова. Продавец икон — Н. Экк. Вертепный зазывала — арт. Д. Капка. Торговки — арт. Г. Николенко, Р. Раисова.

Ответственный редактор А. Я. МИТЛИН.
РЕДАКЦИЯ: Москва, Третьяковский проезд, 19/1, тел. К 2-49-20.

ЗАКОНЧЕН ПРОИЗВОДСТВОМ И ВЫПУСКАЕТСЯ НА ЭКРАНЫ СОЮЗА ЗВУКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ

ЛЕНИН

в 1918 году

Сценарий — орденоносца А. Каплера и Т. Златогоровой
Режиссер — орденоносец М. Ромм
Гл. оператор — орденоносец Б. Волчек
Гл. художник — Б. Дубровский-Эшке
Художник по гриму — орденоносец А. Ермолов

В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ:

Ленин	— народный артист СССР орденоносец Б. Щукин
Сталин	— орденоносец М. Геловани
Дзержинский	— В. Марков
Свердлов	— орденоносец Л. Любашевский
Горький	— народный артист республики орденоносец Н. Черкасов
Ворошилов	— орденоносец Н. Боголюбов
Василий	— орденоносец Н. Охлопков
Комендант Кремля	— заслуж. артист республики орденоносец В. Ванин
Евдокия Ивановна	— Е. Музиль
Кулак	— заслуж. артист республики Н. Плотников
Коробов	— заслуж. артист республики Д. Орлов

ФИЛЬМ «ЛЕНИН в 1918 году» ПОСВЯЩЕН ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГЕНИАЛЬНОГО ВОЖДЯ ПРОЛЕТАРСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ ВЛАДИМИРА ИЛЬИЧА ЛЕНИНА И ЕГО БЛИЖАЙШИХ СОРАТНИКОВ — И. В. СТАЛИНА, Я. М. СВЕРДЛОВА, Ф. Э. ДЗЕРЖИНСКОГО, К. Е. ВОРОШИЛОВА В ОДИН ИЗ НАИБОЛЕЕ НАПРЯЖЕННЫХ ПЕРВЫХ ГОДОВ РЕВОЛЮЦИИ.
ПЕРЕД ЗРИТЕЛЕМ ПРОХОДЯТ ВОЛНУЮЩИЕ СЦЕНЫ БОРЬБЫ ПРОЛЕТАРСКОЙ ДИКТАТУРЫ ПРОТИВ ВНЕШНЕЙ и ВНУТРЕННЕЙ КОНТРРЕВОЛЮЦИИ и РАЗГРОМ БЕЛЫХ ВОЙСК ПОД ЦАРИЦЫНОМ

Производство Московской ордена Ленина киностудии „МОСФИЛЬМ“ 1939 г.

Выпуск „СОЮЗКИНОПРОКАТ“

4647

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯР
14 АПР 1939
Кн. Ин. Палатой Получены

ПЕЙТЕ

НАТУРАЛЬНЫЕ ФРУКТОВО-ЯГОДНЫЕ ВОДЫ и ДЕССЕРТНЫЕ НАПИТКИ

Ленинградского Пивоваренного завода „Красная Бавария"

Утоляет жажду
имеет приятный
вкус и аромат

ТРЕБУЙТЕ ВО ВСЕХ БУФЕТАХ КИНО-ТЕАТРОВ, РЕСТОРАНОВ И КАФЕ.